

# "Was soll das wenn etwas nichts soll als einfach nichts sollen?"

*En ny lesestrategi for Erich Frieds politiske dikt*

Björn Fröhlich



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
ved institutt for litteratur, områdestudier og språk

Det humanistiske fakultetet

Veileder: Ragnhild Evang Reinton

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2011



# ”Was soll das wenn etwas nichts soll als einfach nichts sollen?”

*En ny lesestrategi for Erich Frieds politiske dikt*

**Kandidat:** Björn Fröhlich

**Veileder:** Ragnhild Evang Reinton



Erich Fried (helt til venstre med hjelm) sammen med Gastone Salvatore og Rudi Dutschke  
på en demonstrasjon mot Vietnamkrigen i Berlin i 1968.

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
ved instituttet for litteratur, områdestudier og språk  
Det humanistiske fakultetet

Vår 2011

© Björn Fröhlich

Vår 2011

*”Was soll das wenn etwas nichts soll als einfach nichts sollen?”*

Björn Fröhlich

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Politisk diktning er en sjanger som mange har fordommer mot. Forestillingen om kunstverkets autonomi har spesielt ført til en nedvurdering av dikt som engasjerer seg i samfunnet. Derfor finnes det få grundige analyser av politiske dikt som tar sjangerens spesielle premisser på alvor.

I denne masteroppgaven undersøker jeg noen få av Erich Frieds tydelig politiske dikt. Det politiske diktet har en dobbeltkarakter, og dette er det sentrale begrepet jeg utvikler for å kunne ta hensyn til sjangerens spesielle forutsetninger: diktet står ikke bare i en litterær tradisjon, men deltar også i en politisk diskurs. Et resultat av denne erkjennelsen er at jeg ble nødt til å revurdere noen litteraturvitenskapelige grunnlagsproblemer. Kontekstualisering, forfatterens intensjon og retorikkens rolle er problemfeltene jeg går inn på. Sist, men ikke minst, undersøker jeg også den estetiske opplevelsen en leser kan ha i møtet med Frieds diktning. Jeg benytter meg av Martin Seels begrepsapparat, slik han har utviklet det i *Ästhetik des Erscheinens*. Et av hovedpoengene til Seel er at vi i det estetiske møtet med en gjenstand blir bevisst det ubestemte og potensielle ved vår livssituasjon her og nå. Denne bevisstgjøringen gjør det mulig for det politiske diktet å fremme sitt budskap på en helt annen måte enn en mer instrumentell tekst er i stand til, og dette kan være en mulig forklaring på hvorfor noen forfattere velger å skrive politiske dikt.



# Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder Ragnhild Evang Reinton for nyttige, konstruktive kommentarer, og spesielt for tilbakemeldinger som alltid kom raskere enn jeg kunne forvente.

Dessuten takker jeg Elena Wätzig ved Georg-August Universität i Göttingen for hennes hjelp med å skaffe meg tidsskriftartikler som ikke uten videre lot seg finne i Norge. Jeg takker mine medstudenter for et sosialt miljø rundt lesesalen og faglige debatter. Særlig takker jeg dem som var så snille å lese korrektur på denne oppgaven: Ellen Engelstad, Ingrid Kvamme Fredriksen, Jarl Henning Hansen og Fartein Ask Torvik. Alle gjenværende skrivefeil går på deres regning.





# Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
”Sprachlos” - et dikt som startpunkt .....	1
Primærtekstene .....	6
Avgrensning overfor annen forskning.....	8
Den langvarige debatten om politikk og poesi .....	10
Oppgavens gang .....	11
Et grunnlag for å analysere politisk diktning .....	14
Hva er 'politisk diktning? En tentativ definisjon.....	14
Contradictio in adjecto .....	17
Adorno.....	21
”Verstandsaufnahme” – kommunikasjon og kontekst .....	30
Forfatterens intensjon – et ønskelig element i analysen av politiske dikt? .....	45
Retorikkens rolle – ”Tiermarkt / Ankauf” .....	65
Det estetiske møtet med et politisk dikt .....	81
Konklusjon .....	95
Litteraturliste .....	99
Vedlegg .....	105



# Innledning

## ”Sprachlos” - et dikt som startpunkt

Kimen til denne masteroppgaven ligger i det lille diktet ”Sprachlos” (GW 2, 62)<sup>1</sup> av Erich Fried som kom ut i 1972. I ”Sprachlos” tar Fried stilling til en debatt som har pågått lenge, den om politikk og poesi kan forenes på en meningsfull måte. Siden midten av 60-tallet hadde politiske dikt igjen blitt populære i det tyskspråklige litteraturmiljøet, noe som førte til at debatten ble tatt opp igjen. I denne feiden ble det politiske diktet kritisert fra to sider samtidig. Politiske aktivister påsto at dikt ikke egner seg for politiske formål, fordi de ikke har stor nok virkning. Fra deler av den etablerte litteraturkritikken ble de politiske diktene derimot avvist, fordi de anså det som umulig å skrive et politisk dikt som innfrir deres estetiske forventninger. At jeg velger ”Sprachlos” som startpunkt for avhandlingen, har følgende grunn: diktet peker på en misforståelse som ligger til grunn for avvisningen av politiske dikt som virkningsløse. Ved å gå rett inn på denne misforståelsen, danner det seg et godt utgangspunkt for å møte kritikken politiske dikt har blitt utsatt for. Derfra skal jeg finne fram til en lese måte som åpner for lesninger av politiske dikt ut fra sjangerens egne premisser.

Diktet lyder i sin helhet slik:

### *Sprachlos*

1	Warum schreibst du noch immer Gedichte obwohl du
5	mit dieser Methode immer nur Minderheiten erreichst
10	fragen mich Freunde ungeduldig darüber daß sie mit ihren Methoden immer nur Minderheiten erreichen

---

<sup>1</sup> Erich Fried *Gesammelte Werke in vier Bänden*, tallet før kommaet står for bind, det etter angir sidetall.

”Sprachlos” er et dikt som ved første øyekast kan virke nokså enkelt og lite komplekst. Det består av tre strofer, hvorav hver strofe er to vers kortere enn den forrige (7-5-3). Rytmen er fri, rim fraværende og strukturen overskuelig: det stilles et direkte spørsmål i den første strofen, andre strofen markerer spørsmålets avsender og adressat og i den siste følger innrømmelsen av å ikke vite svaret. Fraværet av rim og fri rytme gir diktet en diksjon som ligger tett opp til dagligtalen. Dermed blir tonen nøktern og til en viss grad alvorlig. Lesernes oppmerksomhet styres mot innholdet; klangen og typografien trer noe i bakgrunnen. Jeg skal i den følgende lesningen holde fast ved dette førsteinntrykket og velger derfor å fokusere først på innholdet. Så skal jeg vise at de lydmessige og visuelle aspektene ved diktet likevel er alt annet enn tilfeldige, men derimot på en subtil måte står i forbindelse med innholdet og kan lede leseren hen til en konsistent tolkning.

Det spørsmålet som stilles, har vært en gjenganger i den tyske debatten om poesi og politikk som hadde sitt høydepunkt på 1960- og 70-tallet: Hvorfor skrive dikt når en kun når fram til et mindretall?<sup>2</sup> At dette er et spørsmål rettet mot den politiske diktningen, blir tydelig av diktets kontekst. Det går inn i diktsamlingen *Die Freiheit den Mund aufzumachen* fra 1972, en diktsamling som blant annet tematiserer Vietnamkrigen, den venstreradikale terrorismen som herjet Tyskland på begynnelsen av 70-tallet og spesielt den statlige represjonen som fulgte den. En diktsamling som altså eksplisitt tar stilling til den utenomlitterære verdenen rundt seg, og som dermed prøver å overskride den litterære diskursen for å delta i den politiske. I tillegg har Fried på dette tidspunktet, 1972, etablert seg som en engasjert poet, en prosess som begynte seks år tidligere med utgivelsen av *und Vietnam und*, som fikk stor oppmerksomhet og som har blitt stående i litteraturhistorien som et slags kvalitativt startpunkt for den bølgen av politisk poesi som flommet over den tyskspråklige verdenen på 1960- og 70-tallet (jf. Schnell 1993: 372, 381).

”Sprachlos” er det fjerde diktet i samlingens annen del, titulert ”p<sup>2</sup>”. Dette er en referanse til Friedrich Schlegel, som, slik Fried selv opplyser i en note som går forut for denne delen, betyr ”Poesie über Poesie” (GW 2, 60). ”p<sup>2</sup>” er altså et rom der poesien får plass til å reflektere over seg selv og i sin egen form. ”Sprachlos” må derfor også sees i forbindelse med de forutgående diktene, og da særlig ”Neue Naturdichtung” (GW 2, 60) og ”Lyrischer Winter”

<sup>2</sup> Jost Hermand tallfester dette mindretallet, uten belegg, med 4,74% (Hermand 1978: 322).

(GW 2, 61) som er tematisk beslektede. "Neue Naturdichtung" presenterer leseren for en dikter som ikke kan skrive om annet enn motsigelsene i samfunnet, selv når han forsøker å la seg inspirere av graner i morgenlyset. "Lyrischer Winter" på sin side, retter seg mot de poetene som føler seg overlegne, "ach ihr Edleren", (akk dere som er edlere) (linje 16) fordi de ikke gir seg hen til "[...] mittelgroßen Gefühlen / gegen teure Kriege" (mellomstore følelser / mot dyre kriger) (linje 17-18), men som derimot holder fast ved sin naturlyrikk. Deres beskjeftigelse betraktes som ubetydelig og lite meningsfull. Spesielt i begynnelsen av den siste strofen "Hier könnt ihr das Gras wachsen hören / oder es welken sehen und den Wind treten" (Her kan dere høre gresset vokse / eller se det visne og sparke i vinden) (linje 35-36) blir denne oppfatningen tydelig. Dermed befinner "Sprachlos" seg ikke i et vakuum, men i et rom hvor den engasjerte poesiens nødvendighet og naturlyrikkens betydningsløshet allerede er blitt kunngjort.<sup>3</sup> Denne bakgrunnen er det viktig å ha *in mente* når diktet leses, for ikke å ende opp med en overfladisk eller forenkende lesning.

Tilbake til selve diktet. De som stiller spørsmålet er "Freunde", venner, som med sine egne metoder kun når fram til et mindretall. Det spesifiseres ikke nærmere hva slags metoder det er snakk om her, men det er nærliggende å tenke på venstreorienterte aviser, taler på demonstrasjoner, foredrag og sakprosabøker m.m. Det viktige er imidlertid ikke hvilke medier det dreier seg om, det viktige er at spørsmålet stilles fra et vennligsinnet perspektiv av politiske meningsfeller som tror at de og poeten står overfor samme problem. Den politiske motstanderen reagerer ganske annerledes på Frieds dikt, ved å saksøke ham og forsøke å sensurere diktene. For dem som kritikken i Frieds dikt retter seg mot, har diktene i alle fall ikke framstått som harmløse eller som en for lite effektiv kommunikasjonsmåte. Den juridiske striden om "Auf den Tod des Generalbundesanwalts Siegfried Buback", og også CDU-fraksjonen i Bremens' forsøk på å holde Frieds dikt utenfor tyskundervisningen, er talende eksempler på dette (jf. Wittkowski 1991: 138-147). Politikeren Bernd Neumann (CDU) gikk til og med så langt som til å si at han helst ville se Frieds dikt brent (Kaukoreit 1986: 78).

Vennene som stiller spørsmålet, er "ungeduldig" (linje 9), utålmodige, over at de med sine metoder bare når fram til et mindretall. Det å være utålmodig, betyr at en ikke orker å vente lenger, at en ønsker en raskere forandring, i dette tilfelle av samfunnsordningen. De som var minst tålmodige på begynnelsen av 70-tallet, da diktet ble skrevet, valgte en annen metode

---

<sup>3</sup> Hvor sterke og overbevisende de framsatte argumentene faktisk er, kan diskuteres, men det er lite relevant i den foreliggende sammenhengen. Det viktige er å være klar over at "Sprachlos" står i umiddelbar nærhet av en stillingstagen for engasjert poesi og mot introvert naturlyrikk.

enn Fried, de valgte RAFs<sup>4</sup> væpnede kamp. I diktsamlingens kontekst er dette ikke noen fjern tanke, selv om det må understrekes at dette nok er den mest ekstreme reaksjonen på avmaktsfølelsen ved ikke å nå ut til massene. Det finnes også mer harmløse reaksjoner som resignasjon eller diverse forsøk på å bli mer populær, for eksempel ved å pakke det politiske budskapet inn i en fengende låt.<sup>5</sup> Det som er viktig å fastholde, er at det gjennom ordet ”ungeduldig” etableres en forskjell mellom poeten som spørsmålet rettes mot og dem som stiller det, for det lyriske jeg framstår ikke som utålmodig.

Det er på tide å se nærmere på diktets siste strofe: ”und ich weiß / keine Antwort / für sie”, og jeg vet / intet svar / for dem. Dikteren kan ikke svare på det spørsmålet som rettes mot ham. Linjeskiftet mellom ”keine Antwort” og ”für sie” fører til en interessant effekt, nemlig en liten pause mellom disse to linjene. Retardasjonen muliggjøres fordi rytmen i diktet er fri. Samtidig er utsagnet, grammatisk sett, allerede fullstendig etter ”keine Antwort”. Logisk betraktet tilføyer ”für sie” ikke mer innhold til utsagnet; ut fra konteksten er det allerede klart hvem svaret, respektive dets fravær, retter seg mot. Akkusativobjektet ”für sie” blir dermed et slags appendiks, linjeskiftet skiller det fra resten, og det legges derved mer trykk på det avsluttende ”für sie” enn på det nøkternt konstaterende ”keine Antwort”. Også diktets overordnede struktur tilsvarer denne observasjonen. Det at linjeantallet jevnt reduseres (7-5-3) gir diktet en final oppbygning; leserens oppmerksomhet rettes mot det stedet diktet tilspisser seg mot: slutten. Ved å legge såpass mye trykk på ”für sie” får objektet en betydning som går ut over den syntaktiske funksjonen av å tydeliggjøre adressaten. Det begrenser svarets gyldighet til å gjelde kun overfor adressaten, som er de utålmodige. En kan forestille seg det slik at betoningen av det siste verset tilføyer et ’aber’ (men). Dikteren vet intet svar for dem som er utålmodige, men han vet et svar for andre. For å finne ut hvorfor han ikke vet svaret for de utålmodige, må vi se på de siste linjene i lys av tittelen.

Diktet bærer tittelen ”Sprachlos”, ikke ”Ratlos” (rådløs)<sup>6</sup>. Det å være *sprachlos* (målløs) er en langt mer emosjonell enn rasjonell reaksjon. En som blir *sprachlos*, er en som blir satt ut av et spørsmål, ikke av svaret. Når dikteren ikke kan svare på spørsmålet, så er grunnen at han blir satt ut, sjokkert, over den manglende forståelsen han møter. Han mister rett og slett språket sitt, mediet for sin kunst. Trass i målløsheten står diktet der, ingen

---

<sup>4</sup> Rote Armee Fraktion (RAF) var en venstreorientert terrorgruppe som eksisterte i Tyskland fra ca. 1970 til 1998.

<sup>5</sup> Wolf Biermann og Franz-Josef Degenhard er typiske eksempler på det siste.

<sup>6</sup> Også Gerhard Roth understreker denne forskjellen i sin analyse av ”Sprachlos”. Han kommer fram til et liknende, men i detaljene forskjellig, resultat (jf. Roth 1999: 16).

antydning til taushet er å spore. Troen på diktet som uttrykksmåte fortsetter, og "Sprachlos" blir dermed til det svaret som ikke kunne gis.

Hva slags svar er det imidlertid som skjuler seg i "Sprachlos"? La oss gå systematisk til verks: "keine Antwort" gjelder de utålmodige. Indirekte er det dermed uttalt, ved hjelp av den beskrevne, påfallende sterke betoningen av "für sie", at det finnes et svar for andre. Denne gruppen blir ikke nærmere bestemt, bortsett fra at de *ex negativo* må være tålmodige. Svaret som kan gis de tålmodige kan spores i diktet; det står ikke i det umiddelbart tilgjengelig, men det blir antydnet. "Sprachlos" ligger med sin frie rytme og sitt fravær av rim tett opp til dagligtalen, slik jeg sa i begynnelsen. Samtidig legges det en sterk betoning på det tilsynelatende overflødige objektet "für sie". Det skjer en forflytning av fokuset ved diktets slutt: bort fra innholdet og hen til formen. En direkte følge av denne forflytningen er at "Sprachlos" overgår sin egen syntaks. Det er mer å lese i diktet enn det som ordrett står der. Dikteren viser at han fortsatt har tillit til diktet som uttrykksmåte ved å benytte seg av poetiske virkemidler; ellers ville det vært en motsigelse at "Sprachlos" i det hele tatt finnes.

Det spesielle ved diktet som uttrykksmåte, og grunnen til at dikteren har tillitt til diktets muligheter, er at det krever konsentrasjon og oppmerksomhet for detaljer av leseren. Det krever nettopp tålmodighet. De utålmodiges problem er at de ser på det politiske diktet som om det bare var en kommunikativ handling, men det er faktisk mer i et dikt! Et dikt kan omfatte kommunikative utsagn, men det vil alltid også være et estetisk uttrykk. "Sprachlos", dette diktet om politisk diktning (p<sup>2</sup>), inneholder et forsvar for det estetiske ved politiske dikt, og dette forsvaret framføres gjennom estetiske virkemidler.

For den som beskjeftiger seg med politiske dikt, inneholder "Sprachlos" en advarsel, eller man kunne også sagt et råd: ikke fokuser ensidig på det politiske, på det som umiddelbart kommuniseres. Når en ser bare på det politiske budskapet ved et politisk dikt går noe tapt, nemlig at det dreier seg om et dikt og ikke et manifest, et opprop eller liknende. Dikt krever mer oppmerksomhet av sine lesere enn en vanlig tekst gjør. "Sprachlos" er selv et godt eksempel på dette kravet om skjerpet oppmerksomhet. En overfladisk lesning som ikke tar hensyn til de formale grepene Fried benytter seg av, kan lett ende opp med å konstatere at diktet er et uttrykk for resignasjon, eller at det er en innrømmelse av at det å skrive politiske dikt til syvende og sist er meningsløst. Riktignok ville en slik lesning ikke bare overse detaljene, men også konteksten diktet inngår i, slik jeg beskrev den tidligere.

"Sprachlos" antyder imidlertid også at den påståtte virkningsløsheten ikke nødvendigvis må være et faktum. Ved å understreke hvor spørsmålet om den umiddelbare

politiske virkningen kommer fra, gis det også et vink om hvor det ikke kommer fra. De politiske motstanderne oppfatter politiske dikt ofte overhodet ikke som virkningsløse, men derimot som farlige. For dem er disse diktene noe som burde vært forbudt. Ingen har hittil utviklet en empirisk metode for å måle et dikts kausale innvirkning på de politiske forholdene, og det er langt fra sannsynlig at en slik metode kan finnes. Men bare det at virkningen ikke kan måles, betyr ikke at det ikke finnes noen virkning. Virkningen er nok sjelden så stor som de utålmodige ønsker seg den. Deres metoder når imidlertid heller ikke ut til mer enn ”Minderheiten”.

Et politisk dikt er både politisk og et dikt. Det ville være feil å lese Frieds dikt kun estetisk og derved gjøre dem harmløse og ignorere det politiske ved dem. Samtidig ville det vært minst like feil å lese dem bare politisk ved å måle deres politiske virkning eller ved å utarbeide hvor bra de passer inn i det ene eller andre politiske program. Det gjelder derimot å finne en måte å møte dem på som både rommer det poetiske og det politiske, og som om mulig forener disse aspektene i en kvalitativ vurdering. Det er en slik lese måte jeg er ute etter å finne fram til i denne masteroppgaven.

## Primærtekstene

Erich Fried har etterlatt seg et variert forfatterskap. Han har skrevet én roman, *Ein Soldat und ein Mädchen* (1960), seks bind med kortprosa og fortellinger, en libretto, et skuespill, tre hørespill for radio og en del sakprosa. Før han hadde sitt gjennombrudd som forfatter, ble han kjent for sine gjendiktninger og oversettelser, først av Dylan Thomas, og senere også av Wystan Hugh Auden og Sylvia Plath og flere. Hans mest betydelige oversettelsesarbeid er imidlertid de til sammen 27 skuespill av William Shakespeare som blir hyppig brukt i teateroppsetninger. Mest kjent er Fried likevel for sine dikt; hans lyriske produksjon, til sammen rundt 30 diktsamlinger, ni antologier og en uoverskuelig mengde med spredte dikt, dominerer hans verk. Mange av disse diktene er preget av hans samfunnsmessige engasjement; de er, mer eller mindre eksplisitt, politiske.

Diktet ”Sprachlos” (GW 2, 62) som åpner denne masteroppgaven, ble som nevnt, opprinnelig publisert i diktsamlingen *Die Freiheit den Mund aufzumachen* [1972]. Jeg valgte å innlede oppgaven med en kort analyse av dette diktet, fordi den gjør det mulig å presentere selve problemstillingen i grove trekk ved hjelp av et dikt som funderer over den prekære



situasjonen som den politiske diktningen befinner seg i. I oppgavens videre forløp skal jeg detaljert analysere ”Verstandsaufnahme” (GW 2, 355) fra *Die bunten Getüme* [1977] og ”Tiermarkt / Ankauf” fra *Unter Nebenfeinden* [1970]. Det er flere grunner til at jeg valgte ut akkurat disse to diktene. For det første eksisterer det ingen omfattende analyser av dem fra før. Når det gjelder ”Verstandsaufnahme”, kunne jeg faktisk ikke finne noen analyse av diktet overhodet. Dette overrasket meg siden det preges av en språklig tetthet og en assosiasjonsrikdom som må kunne kalles eksepsjonell.

”Tiermarkt / Ankauf” på sin side har ofte fungert som et lærebokeksempel i tyskspråklige sammenhenger (jf. Lamping 2001: 40; Wagenknecht 1989: 103-104), uten at dette imidlertid har ført til noen nærmere undersøkelser av diktet. Når det nevnes i lærebøkene, er det kun diktets form som framheves. Det dreier seg nemlig om det mest kjente eksempel på et *found-text*-dikt i den tyskspråklige litteraturen. Kun Juliana Eckhardt har skissert noen tanker som går ut over en ren benevnelse av formen, men heller ikke hun har formulert en omfattende interpretasjon. Det hun imidlertid har gjort, er å løfte noen tanker om ”Tiermarkt / Ankauf” som er ment å fungere som et utgangspunkt for en interpretasjon som tysklærere skal kunne benytte seg av i forberedelsen av undervisningen (jf. Eckhardt 1991: 107). I tillegg til at verken ”Verstandsaufnahme” eller ”Tiermarkt / Ankauf” har vært gjenstand for litteraturvitenskapelige analyser før, har valget også vært motivert av ønsket om å vise noe av bredden i Frieds politiske diktning ved å analysere to såpass ulike dikt. For å understreke og tydeliggjøre noen poeng skal jeg også kort gå inn på ”17.-22. Mai 1966” (GW 1, 373) fra *und Vietnam und* [1966] og ”Nichterfüllung des Kunstsolls” (GW 2, 228) fra *Gegengift* [1974].

Utgaven *Gesammelte Werke in 4 Bänden* er ingen tekstkritisk utgave. Utgavens ”Editorische Notiz” kan gi inntrykk av at en slik utgave er planlagt, men den er definitivt ikke kommet enda. *Gesammelte Werke in 4 Bänden* er imidlertid utstyrt med noter, som påpeker tekstkritiske problemer, slik som ulike tekstvarianter ved samtidige trykk. Det ser ikke ut som om det finnes flere autoriserte versjoner av de diktene jeg har valgt ut. Gjengivelsen i *Gesammelte Werke in 4 Bänden* følger førsteutgavene når det gjelder diktsamlingene *Die bunten Getüme*, *Unter Nebenfeinden* og *Gegengift*. Når det gjelder *Die Freiheit den Mund aufzumachen* følger trykket det andre opplaget fra 1973, som kun avviker fra førsteutgaven ved at det ble satt inn en notis på side 6 om at den opprinnelige arbeidstittelen lød ”So verging meine Zeit”, en allusjon til Bertolt Brechts dikt ”An die Nachgeboren”. *und Vietnam und* er

gjengitt i henhold til utgaven fra 1981. Forskjellen til førsteutgaven er kun at den vedlagte kronikken over hendelsene i Vietnam er blitt utvidet.

## **Avgrensning overfor annen forskning**

Det foreligger en doktorgradsavhandling av Nadya Luer, *Form und Engagement* [2004], som tar for seg sammenhengen mellom form og engasjement i Erich Frieds diktning. Jeg kommer selvfølgelig til å benytte meg av hennes arbeid. I motsetning til henne vil jeg imidlertid ikke undersøke Erich Frieds verk som sådan, men begrense meg til noen få dikt. Mens Luers undersøkelse går ut på å analysere Frieds verk i detalj og vise hvordan det politiske var av ytterste relevans for hans diktning, skal retningen på min undersøkelse være den motsatte: ut fra noen få dikt av Fried vil jeg undersøke relasjonen mellom lyrikk og politikk på et mer allment plan. Ved å vise hvordan Fried forener det politiske og det litterære på en fruktbar måte, vil jeg si noe mer generelt om hvilke muligheter og begrensninger som ligger i det å bruke lyrikk som en arena for samfunnsengasjement. Luers tilnærming til Frieds dikt er nok så forskjellig til min egen; hun fokuserer ikke på hans politiske dikt og problematiserer heller ikke at disse muligens krever en spesiell tilnærming. Luer støtter seg på Theodor W. Adornos forståelse av det samfunnsrelevante ved kunsten som noe som ligger i kunstverkets form. Tydelig blir dette når hun i innledningen skriver: ”Die zentrale These der Arbeit lautet deshalb: Frieds Gedichte engagieren sich in der Welt vermittelt ihrer poetischen Gestalt”<sup>7</sup> (Luer 2004: 11).

Billy Badger har skrevet en doktorgradsavhandling om Erich Fried som bærer tittelen *Zwischen dem Meer und dem Nichtmehr. Anxiety, Repression and Hope in the Works of Erich Fried* [2003]. Som tittelen antyder, handler det om en psykoanalytisk lesning av Frieds verk. Den støtter seg i stor grad på upubliserte dikt, og drøfter også selve tilblivelsesprosessen til diktene ved å undersøke Frieds etterlate notathefter og lignende. Den kan derfor anbefales som interessant lesning, også fordi den viser tydelig at Fried selv var opptatt av psykoanalyse og psykologi. Den makter imidlertid ut i fra sitt perspektiv ikke å si noe spesifikt om Frieds politiske engasjement. Politikken fungerer hos Badger, på lik linje med det private, som en impulsgeber som utløser psykiske reaksjoner som engstelse (”anxiety”). Badger undersøker så hvordan reaksjonene bearbeides eller fortrenses i tekstene.

---

<sup>7</sup> ”Avhandlingens sentrale tese lyder derfor: Frieds dikt engasjerer seg i verden ved hjelp av sin poetiske form” (min oversettelse; i det følgende er samtlige oversettelser som ikke angir en referanse mine egne).

Grunnlaget for Fried-forskningen ble trolig lagt med Volker Kaukoreits doktoravhandling *Vom Exil bis zum Krieg in Vietnam. Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried. Werk und Biographie 1938 – 1966* [1991]. Kaukoreits undersøkelse slutter tidsmessig omtrent der min begynner og har en sterk tendens til å lese verket i lyset av biografien og *vice versa*. Likevel har den vist seg å være en nyttig lektüre, fordi den viser tydelig at Frieds politiske engasjement er motivert av hans opplevelser før og under annen verdenskrig.

Joachim Wittkowskis doktoravhandling *Lyrik in der Presse. Eine Untersuchung der Kritik an Wolf Biermann, Erich Fried und Ulla Hahn* [1991] baserer seg på hans meget omfattende research i arkivene til de vesttyske avisene *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit* og *Spiegel*, samt SED<sup>8</sup> avisa *Neues Deutschland* og østerrikske *Die Presse*. Wittkowski begrenser seg ikke til å undersøke anmeldelser, men tar hensyn til alt avisstoff som nevner Biermann, Fried eller Hahn direkte eller indirekte. Dermed gir han også en god oversikt over kontroversene som fulgte noen av Frieds publikasjoner.

Katrin Schäfer avla sin doktorgrad ved å skrive "*Die andere Seite*". *Erich Frieds Prosawerk. Motive und Motivationen seines Schreibens*. [1998]. Selv om denne avhandlingen tar for seg en annen del av forfatterskapet, nemlig "erzählende Prosa" (fortellende prosa) (Schäfer 1998: 13), finnes det likevel noen kapitler som har relevans for min oppgave. Blant de undersøkte motivene Fried har for å skrive, er nemlig også hans politiske engasjement eller hans "Kampf gegen Entfremdung" (kampen mot fremmedgjøring) (Schäfer 1998: 112), viet et eget kapittel. Dessuten finnes det også formelle paralleller mellom Frieds prosaverk og hans poesi. Teknikken Schäfer kaller "ernsthaftes Wortspiel"<sup>9</sup> (alvorlig ordspill), er ikke bare representert i hans dikt, men også i hans prosaiske forfatterskap, særlig hans eneste roman *Ein Soldat und ein Mädchen*, og blir derfor også behandlet av Schäfer i et eget kapittel.

Også Steven W. Lawries *Erich Fried. A Writer Without a Country* [1996] er basert på en doktorgradsavhandling. Dens siktemål er "to account for the transformation of the schoolboy refugee into one of the leading literary figures in modern German writing" (Lawrie 1996: 2). Som en undersøkelse av Frieds liv og verk ut fra et eksilperspektiv (Lawrie 1996: 5), er den nok et godt stykke unna mine egne undersøkelser. Ikke desto mindre har den vært en nyttig påminnelse om betydningen av Frieds eksilerfaringer.

Allerede denne oversikten i stikkords form over forskningen om Frieds forfatterskap viser at hans politiske dikt har fått relativt lite oppmerksomhet. Selv om den første

---

<sup>8</sup> SED: Sozialistische Einheitspartei Deutschlands var partiet som styrte DDR.

<sup>9</sup> En betegnelse Schäfer hentet fra Frieds roman *Ein Soldat und ein Mädchen* (jf. GW 4, 41).

diktsamlingen hans som vakte stor oppmerksomhet, *und Vietnam und* fra 1966, er tydelig politisk engasjert, er denne delen av hans forfatterskap i stor grad blitt forbigått av forskningen. Grunnen til dette er trolig den utbredde mistenksomheten overfor den politiske diktningens kvalitet. Den har sin opprinnelse i en lenge værende debatt om forholdet mellom politikk og poesi, som har vært preget av nedvurderinger av den politiske diktningen som en litterær sjanger.

## Den langvarige debatten om politikk og poesi

*”Ein garstig Lied. Pfui! Ein politisch Lied”*  
Brander i Auerbachs kjeller, Goethes Faust I

I Tyskland kan den politiske lyrikken<sup>10</sup> spores omtrent like langt tilbake, som tyskspråklig litteratur overhodet, nemlig til det gammelhøytyske *Ludwigslied* (Einan kuning uueiz ih)<sup>11</sup> fra 881/882, som hyller kong Ludvig III etter et vunnet slag. Likevel regnes vanligvis Walther von der Vogelweide som den første tyskspråklige politiske dikteren, fordi han var den første til å knytte agitatoriske hensikter til sin diktning (Müller 2007: 54). Lite til ingenting er kjent av reaksjonene denne tidligste politiske lyrikken vakte. Den langvarige debatten om politikken er et egnet emne for litteraturen generelt, og lyrikken spesielt, kunne ikke oppstå før det estetiske ble oppdaget som et mål i seg selv, før det autonome kunstbegrepet ble etablert (Wilke 2007: 151), det vil si på slutten av det 18. århundret. Denne debatten har siden den gangen blomstret opp og visnet med jevne mellomrom, oftest i sammenheng med den politiske utviklingen og en økt produksjon av politiske sanger og dikt. Et forsøk på å gi en utfyllende oversikt over de forskjellige posisjonene kun i det tyskspråklige rommet er, innenfor denne oppgavens rammer, dømt til å mislykkes. Situasjonen blir enda verre når man løfter blikket til et europeisk nivå. Da må en med skrekk konstatere at allerede Platon diskuterte forholdet mellom staten og poetene, at Horats og Catull ble kritisert for sin politiske stillingtagen og så videre. I tillegg kommer en uoversiktlig mengde av forskjellige nomenklaturer med sine ulike definisjoner som strekker seg fra ”Tendenz”, over ”tidsdikt” og ”politiske dikt” til ”poésie engagée”.

---

<sup>10</sup> Riktignok var både begrepet ”lyrikk” og ”politisk” fremmede for middelalderen. Fenomenene og forestillingene som knyttes til disse begrepene i dag, fantes imidlertid allerede den gangen (Müller 2007: 48).

<sup>11</sup> Både en digital scan av originalmanuskriptet og en transskripsjon er tilgjengelige online: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Ludwigslied/lud\\_manu.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Ludwigslied/lud_manu.html) og [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Ludwigslied/lud\\_text.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/09Jh/Ludwigslied/lud_text.html).

Heldigvis gjentar mange av posisjonene seg og lar seg sammenfatte i grupper av oppfatninger med lik eller liknende argumentasjon. Jeg kommer derfor til å avgrense min egen posisjon overfor de viktigste av disse gruppene, istedenfor å gå inn på samtlige argumentasjonsmodeller hver for seg. Fried skrev seg, som en tyskspråklig poet og trass i sitt eksil i London, inn i en litteraturodiskurs preget mest av tyskspråklig kritikk. Hans dikt ble lest og kritisert innenfor denne diskursen, som igjen speiler seg i diktene gjennom de ikke sjeldne referansene til bl.a. Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse og flere, ofte ikke navngitte, debattanter. Derfor anser jeg det som meningsfullt å rette størst oppmerksomhet mot de tyske bidragene i debatten slik den har foregått i Forbundsrepublikken, selvfølgelig uten å glemme at denne debatten i ikke ubetydelig grad har vært informert av sine historiske foreløpere og samtidige paralleller i det øvrige Europa og spesielt Frankrike.<sup>12</sup>

Når jeg vier såpass mye plass til denne diskusjonen, har dette flere grunner. For det første er refleksjonen over den politiske diktningens betingelser et motiv som går igjen i Frieds diktning, og som han har viet mye oppmerksomhet. For det andre har gjennomgangen av denne debatten vist at de fleste posisjonene fører til en kritisk impotens når det gjelder å produsere interessante lesninger av politiske dikt. Politiske dikt blir enten *a priori* fordømt eller det politiske kommer så sterkt i forgrunnen at de estetiske kvalitetene forsvinner ut av betraktningen. Alternativt blir kategorien ”politisk diktning” ført *ad absurdum* ved å tilskrive all diktning et politisk element: et perspektiv som skygger for den politiske diktningens særegenheter.

## Oppgavens gang

De diktene som jeg i det følgende skal undersøke, er dikt som er tydelig preget av Frieds politiske engasjement. Dette betyr imidlertid ikke at de kan reduseres til sitt politiske innhold. De forblir som dikt noe mer, nemlig en gjenstand for estetisk betraktning. De eier en dobbeltkarakter<sup>13</sup> som et kommunikativt utsagn som deltar i den politiske diskursen, og som et estetisk uttrykk som inngår i en litterær tradisjon. Oppgaven jeg har satt meg fore er å finne en adekvat lese måte som tar høyde for denne spesifikke dobbeltkarakteren.

---

<sup>12</sup> Jeg tenker spesielt på Jean Paul Sartres innflytelsesrike essay ”Qu'est-ce que la littérature?” fra 1947, som Adornos ”Engagement” fra 1962 er et tilsvaret til.

<sup>13</sup> Den politiske diktningens spesielle dobbeltkarakter må ikke forveksles med Adornos ”Doppelcharakter” som han tilskriver all kunst som *fait social* og autonom (jf. Adorno 2003a: 16 og 374-376). For en nærmere avgrensning av min tilnærming fra Adornos, jevnfør kapitlet om Adorno i foreliggende oppgave.

Denne grunnleggende antakelsen om det politiske diktets dobbeltkarakter kommer til å prege oppgavens forløp. I et første skritt skal jeg definere hva som kjennetegner politiske dikt. Jeg skal sette opp nødvendige kriterier en tekst må oppfylle for at den kan betegnes som et politisk dikt. Deretter skal jeg avgrense min forståelse av politisk diktning fra de to mest toneangivende posisjonene i debatten. Den første av dem er meget kritisk til politiske emner i lyrikken og avviser hele sjangeren som en *contradictio in adjecto*. Denne posisjonen har autonomiestetikken som sitt premiss. Det er derfor konsekvent å gå videre fra denne posisjonen til Theodor W. Adorno, som har relativisert autonomitenkningen, ved å finne et sted for det samfunnsmessige ved diktet, og kunsten som sådan, i verkets form. Grunnen til at jeg går nøye inn på disse to posisjonene, er at de har lenge dominert den faglige debatten om den politiske poesien. Både *contradictio-in-adjecto*-tesen og Adornos posisjon er negative til den tydelig engasjerte poesien. Det framstår derfor som viktig for meg å gå inn på deres innvendinger, før jeg presenterer mine analyser av Frieds dikt. For det å skrive en masteroppgave om politisk engasjerte dikt, er i seg selv en oppvurdering av denne sjangeren. Ved å undersøke diktene i en litteraturvitenskapelig oppgave, gir jeg uttrykk for at diktene er verdige objekter for en litterær undersøkelse.

Etter avvisningen av både *contradictio-in-adjecto*-tesen og Adornos posisjon overfor den engasjerte poesien, kommer det til å være tydelig at autonomiestetikken ikke er et egnet utgangspunkt for en analyse av politiske dikt. Min analyse av "Verstandsaufnahme" kommer derfor til å kombinere en nærlesning av diktet med en kontekstualisering for å ta høyde for diktets dobbeltkarakter. Det vil si at jeg undersøker hvordan diktet kan forstås ut fra den politiske konteksten det går inn i. En slik analyse, skal det vise seg, er avhengig av at en befatter seg med forfatterens intensjon. Forholdet mellom teksten og intensjonen ved den er et grunnlagsproblem i litteraturvitenskapen, som jeg skal undersøke i et eget kapittel. Jeg skal forsvare en analysepraksis som betegnes som moderat intensjonalisme, mot påstanden om forfatterintensjonens generelle utilgjengelighet.

Deretter skal jeg analysere "Tiermarkt / Ankauf" med særlig oppmerksomhet for hvilken rolle retorikken spiller i forhold til Frieds politiske dikt. Det er en nærliggende hypotese at retorikken forstått som en teknikk for overbevisende tale og kunstferdig språkbruk er et sentralt element i diktene. Jeg skal imidlertid, ved å hente inspirasjon fra Paul de Man, vise at retorikkens rolle er mer omfattende enn som så. Retoriske grep fører til en destabilisering av språkets evner til å formidle et entydig budskap.

Herfra er det kun et lite skritt til oppgavens siste del, som tar for seg hva som er det spesielle ved det estetiske møtet med et dikt. Ved hjelp av Martin Seels estetikk skal jeg undersøke hva som foregår når vi leser dikt som litterære tekster. Jeg skal vise at den estetiske iakttakelsen som et dikt krever av sine lesere, fører til et helt annet møte med det politiske budskapet enn det en mer instrumentell tekst kan tilby.

# Et grunnlag for å analysere politisk diktning

## Hva er 'politisk diktning'? En tentativ definisjon

Innenfor litteraturforskningen hersker det alt annet enn enighet om hva som er 'politisk diktning'. Jeg vil derfor forsøke meg på en foreløpig definisjon. For å fylle begrepet med innhold må det, etter min mening, avgrenses i to retninger: på den ene siden fra dikt som ikke er politiske, og på den andre fra tekster som er politiske, men som ikke er dikt. Det viktigste ved begrepet er ikke om det lar seg trekke vanntette skillelinjer på begge sidene. Det gjelder derimot å etablere et kjerneområde for begrepet, som kan være en pekepinn når en møter grensetilfeller. ”Der Wegweiser ist in Ordnung,—wenn er, unter normalen Verhältnissen, seinen Zweck erfüllt”<sup>14</sup> (Wittgenstein 1960: § 87). En vellykket definisjon kjennetegnes for meg ikke ved at den i et hvert tilfelle gir et entydig svar på hva som er hva. Viktigere er at den gir en viss orientering, avgrenser begrepet grovt og åpner for bruk av skjønn ved tvilstilfeller. Det jeg er ute etter, er altså ikke et presisjonsverktøy som kan legges på teksten og som så sier hva den er. Derimot søker jeg etter en definisjon som reflekterer en prinsipiell antakelse om menneskelig fornuft som konstituert av to elementer: rasjonalitet og rimelighet. På den måten dominerer ikke det allmenne på bekostning av det spesielle, men begge to står i et gjensidig spenningsforhold. Jeg leter altså etter en definisjon som er allmenn nok til å ha tydelige konturer, og samtidig er fleksibel nok til å ta hensyn til det partikulære ved hvert enkelte dikt.

Hva er altså politiske dikt? De er dikt og de er politiske. Det dreier seg altså om tekster som faller inn i sjangerkategorien ”dikt”. Fram til midten av det 19. århundret var et grunnleggende aspekt ved en tekst, for at den kvalifiserte seg som et dikt, at den var skrevet på vers. Ut fra dette ble dikt tradisjonelt inndelt i tre kategorier: lyriske dikt, episke dikt og dramatiske dikt. Med oppkomsten av prosadiktet i annen halvdel av 1800-tallet er denne inndelingen blitt utdatert<sup>15</sup>. Den videre utviklingen av den moderne poesien har om noe gjort det enda vanskeligere å definere hva som er et dikt. Dikt kan nå ha nesten ubegrenset mange ulike framtoninger, fra rene lydkombinasjoner uten umiddelbar forankring i språkets leksemer til readymade-poesi, og det lar seg ikke lenger definere hvilken tekst som er et dikt ut ifra tekstens materiale, det vil si måten språket blir brukt på.

---

<sup>14</sup> ”Veiviseren er i orden, - når den, under normale forhold, oppfyller sitt formål” (Wittgenstein 1997: § 87).

<sup>15</sup> Likevel blir nettopp inndelingen i vers fortsatt brukt som det avgjørende definitoriske elementet for å betegne hva dikt er i en del nyere verk om diktningens teori (jf. Luer 2004: 257-258, fn. 694).



Peter Swirski har utviklet en ontologi som klassifiserer hva som er kunstverk og hva som ikke er det. Han er selv litteraturviter og bruker denne ontologien som en basis for å definere hva et litterært verk er. Utgangspunktet hans er at kunstverk må bestå av en ”indicated structure”, det vil si at de må være resultat av en intensjonell menneskelig handling som produserer et eksemplar av denne strukturen eller en blåkopi av den (Swirski 2010: 34). Her fra går han videre: ”If artists indeed create (indicate) novels, painting, and such, then these are necessarily intentional artifacts embedded in determinate art-historical settings” (39). Konteksten verket oppstår i, har altså en avgjørende betydning for hva som er kunst og hva som ikke er det. Kontekstualiseringen har vist seg som en nødvendighet for å definere hva som er kunst siden funnete objekter (*objets trouvés*) har blitt utstilt i gallerirom. Kontekstualiseringen er imidlertid ikke nok for å definere kunstverk, fordi en fortsatt kan forestille seg artefakter som oppfyller alle disse betingelsene, og som likevel ikke kvalifiserer som kunst. Tenk på følgende: ”Fluorescent tubing, concrete boxes, piles of felt, or even cans of excrement—notorious conceptual art all—could, after all, be inadvertently left behind by the museum work crew” (43). For å unngå slike feiltakelser tilføyer Swirski enda en begrensende betingelse: ”To be a work of art, an item must satisfy this additional clause: its creation must have been guided by the primary (or at least equally important) intention of achieving aesthetic ends” (40). Jeg skal på et senere tidspunkt i denne oppgaven gå inn på problemet å finne ut hvilken intensjon som ligger bak et kunstobjekt. For å anvende definisjonen på å bestemme hva som er kunst og hva som ikke er det, vil spørsmålet om den estetiske intensjonen i de fleste tilfeller ikke være problematisk. Overfor de aller fleste kunstobjekter kan vi være rimelig sikre på at en av intensjonene bak å skape dem, har vært estetisk.

Hvis vi overfører denne tankegangen om hva som kan defineres som kunst på spørsmålet om hva som er et dikt, kan vi komme fram til følgende resultat: et dikt må bestå av en ”indicated structure”, det vil si en tekst som har sitt opphav i en intensjonell menneskelig handling. Videre må denne teksten stå i en kunst-historisk kontekst som tilsier at det dreier seg om et dikt. Dette vil for eksempel være tilfelle når teksten står trykt i en diktsamling, når den leses opp på en poesifestival eller når den er blitt publisert på en hjemmeside som er viet til poesien. Den må ikke ha havnet der på grunn av en feiltakelse, men det må stå en estetisk intensjon bak. La oss overføre denne tanken til et konkret eksempel fra Frieds verk: når politipresidenten i Berlin annonserer i en avis at politiet etterspør schæferhunder, er det ikke et dikt. Når Erich Fried gjengir den samme teksten, med linjeskift, i en diktsamling

(GW 2, 26-27), er det et dikt, muligens til og med et politisk sådan. Den kontekstuelle markeringen kan selvfølgelig være flertydig, og ikke alle tekster vil kunne kategoriseres entydig. I slike tilfeller gjelder det å vurdere etter skjønn.

Foreløpig vet vi altså så mye: et politisk dikt er en tekst som kontekstuell blir markert som et dikt og som i tillegg 'er' politisk. Siste leddet i definisjonen leder til to spørsmål: Hva menes med adjektivet 'politisk'? Hva er forholdet mellom gjenstanden og attributtet, det vil si på hvilken måte er et dikt politisk?

Begrepene 'politikk' og 'politisk' er ikke litteraturvitenskapelige begreper, men brukes derimot mest i samfunnsvitenskapelige fag. En klassisk definisjon av begrepsparet politikk og politisk stammer fra Max Webers *Politik als Beruf* fra 1919. I følge ham kan politikk defineres som ”Streben nach Machtanteil oder nach Beeinflußung der Machtverteilung, sei es zwischen Staaten, sei es innerhalb eines Staates zwischen den Menschengruppen, die er umschließt”<sup>16</sup> (Weber 1992: 159). Med dette som utgangspunkt er 'politisk' rett og slett en betegnelse for ”Machtverteilungs-, Machterhaltungs-, oder Machtverschiebungsinteressen”<sup>17</sup> (159). Det er selvfølgelig ingen uproblematisk definisjon, spesielt begrepet 'makt' er blitt mye diskutert. Viktig for mitt anliggende er imidlertid ikke å definere 'politikk' og 'politisk' på en måte som best mulig representerer politikken funksjon i samfunnet, men å finne et håndterlig begrep for å kategorisere en viss type dikt. Derfor holder det i denne sammenhengen med en enkel forståelse av makt, slik som den ble formulert av Weber: ”Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht”<sup>18</sup> (Weber 1980: § 16). Framhevingen av at makt er en mulighet til å presse igjennom ens vilje også mot motstand, gjør tydelig at makt baserer seg på en antagonisme, nemlig mellom dem som forsøker å utøve makt, og dem som prøver å yte motstand.

Det politiske diktet har altså med maktfordelings-, maktoppretholdelses-, og maktforskyvingsinteresser å gjøre. Det vil si at det forholder seg til antagonismen mellom herredømme og *motstand*. Spørsmålet er nå på hvilken måte dette forholdet må være organisert på for at diktet er politisk. Etter min mening er det Weber betegner som ”Streben” og ”Interesse” sentral i denne sammenhengen. Det politiske har *per definitionem* med viljeshandlinger å gjøre, med en intensjon om å opprettholde eller forandre maktforholdene.

---

<sup>16</sup> ”Streben etter makt eller innflytelse på maktfordelingen – hva enten det dreier seg om maktfordeling mellom stater eller mellom de menneskegrupper som en stat omslutter” (Weber: 2002: 4).

<sup>17</sup> “[...] fordeling, opprettholdelse eller forskyving av maktinteresser [...]” (Weber: 2002: 4).

<sup>18</sup> ”Makt betyr hver sjanse for å presse igjennom ens egen vilje innenfor en sosial relasjon, også mot motstand, uansett hva denne sjansen beror på.”

Forholdet mellom diktet og makten kan derfor ikke være interesseløst når det dreier seg om et politisk dikt. Det politiske diktet må ta stilling, det kan være affirmativt eller kritisk, men det kan ikke være likegyldig. Dette betyr imidlertid at diktet baserer seg på en utenomestetisk intensjon, nemlig en politisk intensjon om å opprettholde eller forandre samfunnsforholdene. Om det dreier seg om store eller små forandringer, er ikke relevant, heller ikke om diktet lykkes, det vil si om den faktisk har den intenderte virkningen.

Dermed ser den foreløpige definisjonen av et politisk dikt slik ut: et politisk dikt er en tekst som kontekstuellet blir markert som et dikt, som er skapt med en estetisk intensjon og som tar stilling til antagonismen mellom herredømme og motstand ved å intendere å opprettholde eller forandre det gitte maktforholdet.

Det gjelder nå å avgrense min definisjon av politisk diktning fra andres forsøk på å nærme seg problemfeltet. Det er flere hensikter bak dette. Som jeg allerede var inne på finnes det to posisjoner, nemlig *contradictio-in-adjecto*-tesen og Adornos posisjon, som har dominert den faglige meningsbrytningen om forholdet mellom politikk og poesi. Det framstår derfor som absolutt nødvendig å ta stilling til disse posisjonenes innvendinger mot den politiske diktningen. Videre er avgrensningen også en god anledning til å utfordre min egen definisjon.

## Contradictio in adjecto

Det er ikke uvanlig å avvise all politisk diktning som en *contradictio in adjecto*, det vil si som en motsigelse på grunn av attributtet. Adjektivet 'politisk' er altså, i følge denne posisjonen, som sådan uforenlig med substantivet 'diktning' fordi betydningsinnholdet er selvmotsigende. Gotthart Wunberg formulerer det slik: "Politische Gedichte sind eine heikle Angelegenheit. Meistens fehlt ihnen die Politik, dann handelt es sich zwar um Gedichte, aber nicht um politische. Häufiger noch sind sie zwar politisch, dann handelt es sich nicht um Gedichte, sondern um Propaganda."<sup>19</sup> (sitert etter Hinderer 1973: 91). I følge Wunberg mister altså det politiske diktet sin egenskap som dikt så snart det blir politisk, og blir til propaganda. En vellykket estetisering av det politiske innholdet relativiserer det politiske, og en mislykket estetisering diskrediterer det estetiske (Hinderer 1973: 91). For en lesning av Erich Frieds dikt ville det bety at man ikke kan lese dem som politiske dikt, men enten som versifisert propaganda eller som dikt som ikke er politiske.

---

<sup>19</sup> "Politische dikt er et betent anliggende. Oftest mangler de det politiske, da dreier det seg om dikt, men ikke om politiske. Enda oftere er de derimot politiske, da dreier det seg ikke om dikt, men om propaganda."

En lignende avvisning av den politiske diktningen er den mer moralske, eller smaksdømmende vurderingen, at en slik diktning ikke *burde* finnes. Slik betegner for eksempel Johannes Volkelt all politisk diktning<sup>20</sup> som ”eine künstlerische Sünde” (en kunstnerisk synd) (sitert etter Hinderer 2007: 11). Disse posisjonene har en lang tradisjon, noe som Robert Prutz bemerkning fra 1843 viser:

Es ist eine bekannte Thatsache, daß bei uns Deutschen Poesie und Politik als entschiedene und durchaus unversöhnbare Gegensätze betrachtet werden, und daß demgemäß politische Poesie bei uns meist für ein Ding gilt, welches entweder, als unmöglich, nicht existirt, oder, als unberechtigt, doch nicht existiren sollte<sup>21</sup> (Prutz 1843: 253).

Til syvende og sist er argumentet om at politisk diktning er en *contradictio in adjecto* og vurderingen om at den ikke burde finnes nærmest identiske. En kunstnerisk synd er ikke bare en moralsk, men også en estetisk forseelse. Forskjellen mellom de to posisjonene er egentlig bare hvilken konsekvens en trekker ut av påstanden om politikkens og poesiens uforenlighet: enten går en så langt som til å si at politiske dikt ikke kan betegnes som dikt, eller en holder fast ved at de fortsatt er dikt, selv om de er så dårlige at de ikke engang burde finnes. Jeg skal i det følgende undersøke den påståtte uforenligheten nærmere uten å gå inn på de mer moralske vurderingene, i og med at begreper som 'kunstnerisk synd' framstår som rent subjektive vurderinger uten noen analytisk egenverdi.

Uforenligheten av politikk og lyrikk hviler på ideen om kunstverkets autonomi. Spørsmålet om den politiske diktningens legitimitet kunne ikke bli stilt før det estetiske ble oppdaget som et formål i seg selv mot slutten av det 18. århundret (Wilke 2007: 151). Ordet autonom stammer fra gammelt gresk, og er satt sammen av ordene for 'selv' og 'lov' eller 'skikk' (Wahrig-Burfeind 2002: 93, 637). Autonomi uttrykker altså helt grunnleggende en form for selvstendighet, nemlig evnen til å gi seg og følge sine egne lover (på tysk kan dette betegnes som 'Eigengesetzlichkeit'). Opprinnelsen til autonomitenkningen blir ofte lagt til Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* fra 1790, og spesielt verkets første del. Inger Østenstad har imidlertid vist at autonomiestetikken baserer seg på ”en drastisk omskrivning av Kant. (...) Autonomiestetikken benytter med andre ord Kant og kantianske begreper for en tenkning som ligger fjernt fra Kant” (Østenstad 2002: 51). Den første som ”ga et entydig og

---

<sup>20</sup> Volkelt bruker ikke begrepet politisk diktning, men det på hans tid (1905) vanlige ordet ”Tendenz”.

<sup>21</sup> ”Det er et kjent faktum, at poesi og politikk blant tyskere ansees for å være distinkte og uovervinnelige motsetninger, og at politisk poesi derfor hos oss gjelder som en ting som enten ikke eksisterer fordi den er umulig, eller ikke burde eksistere fordi den er uberettiget.”

systematisk uttrykk for det nye kunstsynet” var derimot Karl Philip Moritz i ’Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten” fra 1785 (Østenstad 2002: 56). Østenstad sammenfatter Moritz posisjon slik: ”[...] kunstverk er selvtilstrekkelige gjenstander som skal betraktes for deres egen skyld, for gleden ved deres indre attributter og egenskaper, uavhengig av enhver ytre forbindelse eller virkning de måtte ha” (56). Det er et slikt kunstsyn som er ment når kunstverk betegnes som autonome. Med utgangspunkt i et slikt syn på kunsten blir det relevant å diskutere om det politiske er en egnet gjenstand for lyrikken som en del av kunsten. Når diktet tar stilling til den politiske tilstanden, setter det seg i relasjon til samfunnet og forlater dermed den autonome sfæren. Jeg skal i det følgende ikke argumentere mot autonomitenkningen som sådan, men begrense meg til en avvisning av *contradictio-in-adjecto*-tesen som et resultat av den.

Det første problemet som byr seg fram når en forsøker å motbevise *contradictio-in-adjecto*-tesen, er at den unnlater å definere sitt objekt positivt. Den uttaler seg ikke om hva som er det politiske ved disse politiske ikke-dikt, respektive den versifiserte propagandaen. Dermed forblir også selve motsetningsforholdet mellom politikk og poesi, som er denne posisjonens grunnforutsetning, noe dunkel. Heuristisk er det likevel rimelig å anta at problemet skulle være et av de følgende: en politisk tematikk er uegnet for poesien (a), en politisk virkning står i veien for en estetisk opplevelse av diktet (b), eller den politiske intensjonen umuliggjør et vellykket estetisk produkt (c). Det er altså tre mulige problemer som kan være ment når det postuleres at politisk diktning er en *contradictio in adjecto*: et tekstuelt problem, et resepsjons- eller et produksjonsproblem. For at posisjonen ikke tar feil må et av disse problemene være fullstendig uomgjengelig.

Hvis en politisk tematikk generelt skal være uegnet for estetisk vellykkede dikt (a), betyr det at et dikts estetiske verdi står i umiddelbar sammenheng med dets innhold. Det vil si at den estetiske verdien i stor grad baserer seg på diktets innhold, nemlig i så stor grad at feil innhold reduserer den estetiske verdien til null. Dermed ville formen spille en kun underordnet rolle for estetisk vellykkethet. Viktigere enn en form som passer innholdet, eller et utstudert lydbilde i et dikt, en bra gjennomført symbolikk, en slående metafor, ville vært om diktets innhold er dugelig for poesien. Litteraturhistorien er imidlertid full av eksempler på dikt som tar noe stygt, noe hverdagslig, noe som overhodet ikke later til å være estetisk verdifullt, eller noe som hittil gjaldt for å være upassende for poesien til sitt tema, for så å

skape et estetisk uttrykk. En generell uegnethet av politiske temaer virker derfor ikke plausibel.

Hvordan resepsjon (b) og produksjon (c) av et dikt, eller forsøk på et dikt, foregår, er i stor grad avhengig av de involverte individer. Det kan selvfølgelig tenkes at en leser som ser sine egne politiske meninger bekreftet i et dikt lar seg rive med i så stor grad, at hun ikke lenger er i stand til å legge merke til de estetiske kvalitetene, eller deres fravær. På den andre siden kan en leser som er negativt innstilt til det politiske budskapet bli avskrekket og ute av stand til å verdsette det estetiske ved diktet. Og det finnes flere indisier som tyder på at den politiske virkningen kan være i veien for en estetisk opplevelse. Over tid mister mange dikt sin politiske betydning og blir til gjenstand for utelukkende estetiske vurderinger; så er det i dag for de aller fleste irrelevant om Walther von der Vogelweide hyllet kongeslekten Staufen eller Welfen.<sup>22</sup> Dette tyder på at en estetisk opplevelse i det minste er enklere å nå fram til når det politiske trer i bakgrunn. Sist, men ikke minst, er det påfallende at estetisk verdsetting av dikt som står for politiske oppfatninger som er blitt fullstendig inakseptable kun meget sjelden finner sted. Derfor skal en for eksempel lete lenge og grundig etter en aktuell lesning som framhever det estetisk vellykkede ved et dikt som hyller Adolf Hitler, Joseph Stalin eller Pol Pott.

Men er noen av disse innvendingene sterke nok til å avvise den politiske diktningen som sådan? Nei, fordi ingen av dem er absolutte: det går an å lese kritisk og med fokus på estetiske virkemidler uansett om man er enig eller uenig i det politiske resonnementet. Likevel er det en relevant erkjennelse at den estetiske opplevelsen ikke er fullstendig løst fra det politiske, og at visse politiske intensjoner, muligens særlig når de blir ekstra tydelige, kan begrense muligheten for en estetisk opplevelse.

Det som altså står igjen er hypotesen om at den politiske intensjonen er til hinder for produksjonen av estetisk vellykkede, politiske dikt (c). Sagt på en annen måte: den som intenderer å skape et politisk dikt, er ute av stand til å skape et dikt. Det finnes to måter å motbevise en slik hypotese. For det første kan den motbevises empirisk, den vestlige kanon er nemlig full av dikt som tar stilling til politiske forhold, og det er ofte nærliggende å anta at en tilsvarende intensjon fantes hos forfatteren. For det andre må det understrekes at den estetiske verdien aldri er lik den intenderte verdien (Hartmann 1966: 338). Hinderer formulerer dette slik: "Die Qualität eines Textes kann nicht Gegenstand oder Zweck einer literarischen Aktion

---

<sup>22</sup> Han gjorde forresten begge deler, avhengig av hvem som til enhver tid lønnet ham (Müller 2007: 52).

oder Intention werden, sondern immer nur ein außerästhetisches Moment [...]”<sup>23</sup>

(Hinderer 1973: 92). For å si dette på en enklere måte: intensjonen er ikke direkte knyttet til resultatets estetiske verdi. Hvis vi antar at en poet intenderer å skrive et dikt som overgår diktene til hans forgjengere, er det ikke denne intensjonen som avgjør diktets estetiske verdi. Dessuten kan ikke diktets kvalitet, at det skal være fantastisk, alene være verken gjenstanden til eller målet for den litterære handlingen å skrive et dikt. Det trengs et utenomestetisk aspekt i tillegg. For eksempel kan en ha til hensikt å skrive et spesielt flott kjærlighetsdikt. Hvis det imidlertid er slik at det trengs et utenomestetisk aspekt, er det ingen opplagt grunn til at ikke dette aspektet kan være politisk.

*Contradictio-in-adjecto*-tesen kan dermed avvises som feilaktig. Den nærmere analysen har vist at påstanden i sin absolutthet ikke er holdbar. Imidlertid har undersøkelsen vist at en tydelig politisk artikkelulasjon kan ha en negativ innvirkning på den estetiske resepsjonen i visse tilfeller. Denne negative innvirkningen ser ut til å være betinget både av den individuelle resipientens moralsk-etiske verdier og den historiske konteksten resepsjonen finner sted i.

## Adorno

I det forrige kapitlet har jeg vist hvordan kunstens autonomi ligger som premiss for påstanden om poesien og politikkens uforenlighet. En teoretiker som har forsøkt å revurdere det absolutte skillet mellom kunst og samfunn, og som til en viss grad har relativisert dette skillet, er Theodor W. Adorno. Det er på grunn av denne innsatsen at Adorno har fått en viktig posisjon i debatten om poesi og politikk. I ”Rede über Lyrik und Gesellschaft” tar han utgangspunkt i tilhørernes ubehag (Adorno 1984a: 51), som baserer seg på forestillingen om kunstens autonomi. I følge Adorno er kravet som ligger til grunn for skillet mellom lyrikk og samfunn at lyrikken skal være frigjort fra tingenes tyngde. ”Ihr Affekt hält daran fest, daß es so bleiben soll, daß der lyrische Ausdruck, gegenständlicher Schwere entronnen, das Bild eines Lebens beschwöre, das frei sei vom Zwang der herrschenden Praxis, der Nützlichkeit, vom Druck der sturen Selbsterhaltung”<sup>24</sup> (52). Adorno viser deretter at dette kravet i seg selv er

---

<sup>23</sup> ”Tekstens kvalitet kan ikke bli gjenstanden eller hensikten til en litterær aksjon eller intensjon, men alltid kun et utenomestetisk element[...].”

<sup>24</sup> ”Følelsen overbeviser dere om at det bør forbli slik, at det lyriske uttrykket, frigjort fra tingenes tyngde, maner fram bildet av et liv i frihet fra tvangen under den herskende praksis, fra nytteprinsippet, fra den traurige selvoppholdelsens trykk” (Adorno 2003b: 371).

samfunnsmessig, fordi det impliserer protesten mot en samfunnsmessig tilstand (52). Derfra begrunner Adorno at kunstverkets autonomi ikke er absolutt, men samfunnsmessig betinget: "[...] je schwerer er [der Zustand] lastet, desto unnachgiebiger widersteht ihm das Gebilde, indem es keinem Heteronomen sich beugt und sich gänzlich nach dem je eigenen Gesetz konstituiert"<sup>25</sup> (52). Denne tanken blir utarbeidet i detalj i Adornos siste større verk, *Ästhetische Theorie* fra 1970.

Ikke før enn i *Ästhetische Theorie* introduserer Adorno begrepet *Doppelcharakter*, og han utlegger derfra tankene som sto bak relativiseringen av autonomitenkningen, slik han presenterte dem i "Rede über Lyrikk und Gesellschaft." *Doppelcharakter* er det avgjørende begrepet for å kunne forstå Adornos tanker om det samfunnsmessige ved kunsten<sup>26</sup>:

Der Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absonderndem, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt, kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen zutage<sup>27</sup> (Adorno 2003a: 374-375).

Kunsten er altså både autonom<sup>28</sup> og *fait social* (16, 340). Begrepet *fait social* stammer opprinnelig fra Émile Durkheim og betegnet hos ham sosiologiens forskningsgjenstand: et sosialt faktum (Durkheim 1895: 5). Autonomibegrepet har vi allerede møtt i det forrige kapitlet og det betegner som sagt kunstens evne til å gi seg og følge sine egne lover.

Når Adorno betegner kunsten som både autonom og *fait social* (Adorno 2003a: 16, 340), er dette tilsynelatende paradoksalt. I Adornos tilfelle gir det imidlertid langt mer mening å snakke om en dialektisk betraktningssmåte, det vil si en betraktningssmåte som framhever motsetninger i den undersøkte gjenstanden. Motsetningen i kunsten, og dermed i

---

<sup>25</sup> "[...] jo tyngre den [tilstanden] trykker, jo mer ettertrykkelig gjør diktet motstand mot den, det bøyer seg ikke for noen fremmed lov, men konstituerer seg i hvert enkelt tilfelle helt etter sin egen" (Adorno 2003b: 371).

<sup>26</sup> Adornos tenkning omkring det samfunnsmessige ved kunsten er mer komplekst enn hvordan den kan framstå i min oppgave. Grunnen til dette er at jeg har forsøkt å begrense meg til de aspekter ved hans tenkning som er relevante i forhold til det Adorno pleide å kalle engasjert poesi (jf. Adorno 1984b: 409).

<sup>27</sup> "Kunsten har dobbeltkarakter, den skiller seg fra den empiriske realiteten og dermed fra den samfunnsmessige virkningssammenhengen, samtidig som den faller inn i den empiriske realiteten og den samfunnsmessige virkningssammenhengen, og dette kommer tydelig fram i de estetiske fenomene" (Adorno 1998: 434).

<sup>28</sup> Når Adorno bruker termen 'autonomi' dreier det seg om en egenskap ved det autentiske kunstverket; det har ikke noe med autonom lesning av f.eks. dikt å gjøre. Adornos lesninger er selv ofte heteronome, skjønt han forsøker å lese immanent. Det vil si han interpreterer uten å hente samfunnsmessige begrep utenfor diktet, men derimot 'øser' dem ut fra en nøye betraktning av selve diktet (Adorno 1984a: 51). Jf. f.eks. Adornos analyse av Eduard Mörikes dikt "Auf einer Wanderung" (Adorno 1984a: 60ff.).



det enkelte kunstverket, er at den på den ene siden som autonom ikke tjener et annet formål enn seg selv. Med Adornos ord:

Unabdingbar bleibt der ästhetischen Brechung das, was gebrochen wird; der Imagination das, was sie vorstellt. Das gilt vorab für die immanente Zweckmäßigkeit. Im Verhältnis zur empirischen Realität sublimiert Kunst das dort waltende Prinzip des *sese conservare* zum Ideal des Selbstseins ihrer Erzeugnisse; man malt [...] ein Bild, nicht, was es darstellt<sup>29</sup> (14).

Samtidig og på den andre siden kan kunsten som *fait social* brukes til sosiale, og dermed heteronome formål, eller heteronome formål kan fortsatt la seg spore i det autentiske kunstverket. Et av eksemplene Adorno belegger dette med er at musikk, og ikke bare underholdningsmusikk, men også den alvorlige, kan bli til noe fullstendig annet (”einem gänzlich Anderen”) når den spilles i bakgrunnen på en kafé eller restaurant. Den krever der tilhørers uoppmerksomhet for å kunne tjene sitt formål (375).

Denne *Doppelcharakter* er en dialektisk grunnantakelse, som Adornos *Ästhetische Theorie* hviler på. Adornos tenkning er imidlertid mer enn kun dialektisk; den kalles derfor ofte for negativ-dialektisk etter hans *Negative Dialektik* fra 1966. Som en slags kontroll på om en har forstått tankegangen i det minste på en grunnleggende måte, anbefales det derfor å se bevisst etter det dialektiske (her kunstens *Doppelcharakter*) og det negative (jf. Kaiser 1983: 159-160). Det negative står både for det å tenke mot seg selv og det ikke-affirmative ved tenkningen. Istedenfor ikke-affirmativ kunne man også sagt det kritiske elementet, som jo er nettopp det som gjør Adornos tenkning relevant i forhold til engasjert poesi. Det som altså fortsatt mangler for å forstå Adornos tenkning, i det minste i grunnleggende trekk, er en nærmere betraktning av hva som er dette ikke-affirmative i forhold til kunstens *Doppelcharakter*. Det negative ved Adornos estetikk er hvordan kunsten posisjonerer seg overfor samfunnet: ”Vielmehr wird sie [die Kunst] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome”<sup>30</sup> (Adorno 2003a: 335). Kunsten står altså i en motposisjon til samfunnet, det samfunnsmessige ved kunsten er dens motstand mot samfunnet:

---

<sup>29</sup> ”En uunngåelig betingelse for det estetiske bruddet, er det som blir brutt; for imaginasjonen: det som den forestiller. Det gjelder ikke minst for den immanente lovmessigheten. Det prinsippet om *sese conservare* som råder i den empiriske realiteten, sublimerer kunsten slik at det blir idealet for den egeneksistensen som kunstens produkter har; [...] så maler en et bilde, ikke det som bildet forestiller” (Adorno 1998: 17).

<sup>30</sup> ”Langt mer blir den [kunsten] samfunnsmessig ved å ha en posisjon i motsetning til samfunnet, og denne posisjonen inntar den først som autonom” (Adorno 1998: 389).

Einzig durch ihre gesellschaftliche Resistenzkraft erhält Kunst sich am Leben [...]. Was sie zur Gesellschaft beiträgt, ist nicht Kommunikation mit jener sondern ein sehr Mittelbares, Widerstand, in dem kraft der innerästhetischen Entwicklung die gesellschaftliche sich reproduziert, ohne daß sie nachgeahmt würde<sup>31</sup> (335-336).

Motstanden er altså kun middelbar, det vil si ikke direkte, men ved mellomledd, og den skjer på en ikke-kommunikativ måte. Den er på høyde med sin tid fordi de (historiske) samfunnsmessige forholdene reproduseres i den intra-estetiske utviklingen. Det vil si at kunstverkets form, dets ”innere Durchformung (indre gjennomformethet) (Sauerland 1979: 27), og ikke dets innhold, utøver motstand mot samfunnet: ”Gesellschaftlich entschieden an den Kunstwerken, was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht”<sup>32</sup> (Adorno 2003a: 342).

Dette fører til to spørsmål: hvorfor inntar kunstverket motposisjonen til samfunnet først når det er autonomt, og hvorfor ligger motstanden i formen? Disse spørsmålene er ytterst tett knyttet sammen, de kan ikke besvares uavhengig av hverandre. Frihet og kunstens autonomi er nært beslektet, de fortøner seg for Adorno som søsken: ”Die Idee der Freiheit, ästhetischer Autonomie verschwistert, hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte. So auch die Kunstwerke. Je freier von auswendigen Zwecken sie sich machen, desto vollständiger bestimmen sie sich als ihrerseits herrschaftlich organisierte”<sup>33</sup> (34). Det at kunstverket er ”herrschaftlich organisiert” betyr at det er formet. Det estetiske formelementet er imidlertid på sin side knyttet til ”Gewaltlosigkeit”, det ikke-voldelige (19). Kunstverkets ikke-voldelighet, som er et resultat av dets gjennomformethet, står i kontrast til det voldelige samfunnet, det Adorno kaller ”verwaltete Welt”, den forvaltete verdenen (372), og yter dermed middelbar motstand bare ved sin tilstedeværelse. For diktekunsten betyr dette at et vellykket dikt allerede gjennom sin form er en kritikk av samfunnstilstanden. Alle gode dikt har samfunnsrelevans gjennom sin middelbare motstand mot samfunnet. Deres form propagerer anarki i ordets opprinnelige betydning: frihet fra herredømme.

\*

---

<sup>31</sup> ”Det er utelukkende gjennom sin samfunnsmessig motstandskraft at kunsten holder seg i livet [...]. Dens bidrag til samfunnet er ikke å kommunisere med et, men, svært indirekte, yte en motstand, der den samfunnsmessige utviklingen blir reproducert i det indre-estetiske uten å bli etterlignet“ (Adorno 1998: 390).

<sup>32</sup> ”Det samfunnsmessig avgjørende ved kunstverkene, er det innhold som taler ut av formstrukturene” (Adorno 1998: 397).

<sup>33</sup> ”Ideen om frihet, som er beslektet med estetisk autonomi, er blitt formet av et herredømme, som den selv har gjort allment. Og som også gjelder kunstverkene; jo friere de gjorde seg fra ytre formål, jo mer bestemte de seg for på sin side å herske over sin organisering” (Adorno 1998: 40).

Hvilken betydning dette ville hatt for Frieds dikt, blir tydelig når en leser Adorno med oppmerksomheten rettet mot det som ikke kvalifiserer et dikt som motstand mot samfunnet. Diktet skal *ikke* ta umiddelbar stilling til samfunnet ved å artikulere et budskap, men vende seg bort fra det. Derved blir diktet *autonomt* og dens motstand uttrykker seg *middelbart* gjennom diktets *form*. Adorno har en tydelig avvisende holdning overfor dikt, eller kunst som sådan, som vil virke praktisk inn på samfunnet. Frieds diktning vil imidlertid nettopp dette: gripe inn i samfunnet på en praktisk måte. Jeg skal eksemplifisere det ved et av hans velkjente, tydelig politiske dikt ”17.-22. Mai 1966” (GW 1, 373):

Aus Da Nang  
wurde fünf Tage hindurch  
täglich berichtet:  
Gelegentlich einzelne Schüsse

Am sechsten Tag wurde berichtet:  
In den Kämpfen der letzten fünf Tage  
in Da Nang  
bisher etwa tausend Opfer

En vending bort fra samfunnet lar seg overhodet ikke spore i ”17.-22. Mai 1966”. Innholdet er hentet fra en av samfunnets viktigste kilder for informasjon og arenaer for debatt: dagspressen. Diktet henvender seg til samfunnet ved å påpeke det åpenbart feilaktige i meldingene om Vietnamkrigen. At denne påpekningen ikke bare skjer gjennom gjengivelsen av informasjon fra dagspressen, men også er forankret i formen, kan ikke tilfredsstille Adornos krav om en vending bort fra samfunnet. Frieds grep, å stille flere av pressens informasjoner ukommentert til hverandre for å påpeke motsigelsen, er en form for ironi, nærmere bestemt en *permutatio ex contrario ducta* (jf. Lausberg 1971: § 232); et retorisk grep med lang tradisjon som fører til at det opprinnelige utsagnet (her avisartiklene) mister sin troverdighet. Etter min mening kan kommunikasjon og retorikk ikke betraktes løsrevet fra hverandre. Retoriske grep er en viktig del av kommunikasjonens midler for å la budskapet komme fram. Adorno skriver:

Der akute Grund der gesellschaftlichen Unwirksamkeit von Kunstwerken heute, die sich nicht an krude Propaganda zedieren, ist, dass sie, um dem allherrschenden Kommunikationssystem zu widerstehen, der kommunikativen Mittel sich ent schlagen müssen, die sie vielleicht an die Bevölkerung heranbrächten<sup>34</sup> (Adorno 2003a: 360)

---

<sup>34</sup> ”Den akutte grunnen til den manglende samfunnsmessige virkningen i dag for kunstverk som [ikke] gir seg

og:

[...] Kunst ihrerseits ist integer einzig, wo sie bei der Kommunikation nicht mitspielt<sup>35</sup> (476).

Dersom en betrakter retoriske grep som en del av de midlene kommunikasjonen har til rådighet, kan ikke Frieds *permutatio ex contrario ducta* ansees som en vending bort fra samfunnet og det ”allherschende Kommunikationssystem” (Adorno 2003a: 360) selv om den er forankret i formen. Tvert imot er det nettopp, etter min mening, et vellykket forsøk på å kommunisere et budskap til samfunnet. Dette budskapet er å være kritisk overfor medienes rolle i Vietnamkrigen. Diktet er typisk for denne perioden i Frieds forfatterskap, der mange av hans dikt tar utgangspunkt i avismeldinger.

Ut fra Adornos estetiske teori ville ”17.-22. Mai 1966” som dikt ikke være samfunnsrelevant, fordi ”[g]esellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme”<sup>36</sup> (336). Diktets manifeste stillingtagen, slik den finnes i ”17.-22. Mai 1966”, er ikke dets samfunnsmessige funksjon, fordi Adorno ikke anerkjenner andre samfunnsmessige funksjoner enn diktets funksjonsløshet (jf. 336-337). Derfor er Adorno kritisk overfor den engasjerte poesien. Han avviser ikke bare kunstnerisk engasjement, men all form for politisk praksis, som voldelig:

Praxis tendiert ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent und erhält sich in ihren Sublimierungen, während Kunstwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit stehen<sup>37</sup> (359).

Das Rohe, subjektiver Kern des Bösen, wird von Kunst, der das Ideal des Durchgeformten unabdingbar ist, a priori negiert: das, nicht die Verkündigung moralischer Thesen oder die Erzielung moralischer Wirkung ist ihre Teilhabe an der Moral und verbindet sie mit einer menschenwürdigeren Gesellschaft<sup>38</sup> (344).

---

over til krud propaganda, er at de for å motstå det kommunikasjonssystemet som hersker over alt, må slå seg fri fra de kommunikative midlene som kanskje kunne ha brakt dem ut til befolkningene” (Adorno 1998: 418)

<sup>35</sup> ”[...] kunsten på sin side har bare sin integritet i behold når den ikke er kommunikasjonens medspiller” (Adorno 1998: 552-553).

<sup>36</sup> ”Det samfunnsmessige i kunsten er den immanente motbevegelsen mot samfunnet, ikke den manifeste stillingtagen” (Adorno 1998: 391).

<sup>37</sup> ”Ut fra sin skjære form tenderer praksisen mot det, som den i sin konsekvens burde avskaffe; vold er immanent i praksis og holder seg ved like i dens sublimeringer, mens kunstverk, til og med de mest aggressive, står for ikke-vold.” (jeg tok meg friheten til å forbedre noen unøyaktigheter i Linnebergs oversettelse, jf. Adorno 1998: 416).

<sup>38</sup> ”Det å være rå, det ondets subjektive kjerne, blir a priori negert av kunsten, der idealet om det gjennomformede er en grunnbetingelse: slik, og ikke i forkynnelsen av moralske teser eller tilsiktede moralske virkninger, har kunsten del i moralen og det er dens forbindelse til et mer menneskeverdig samfunn” (Adorno 1998: 399-400).

Kunstverkets frihet fra vold, som har sin rot i dets gjennomformethet, står i motsetning til politisk praksis, som alltid er voldelig. Det ondes negasjon, og ikke aktiv inngripen, er det moralske ved kunsten, ikke forkynnelsen av moralske teser. Den engasjerte kunsten er et tilbakeskritt når engasjement kommer fram på en annen måte enn gjennom formen<sup>39</sup>. Et dikt som ”17.-22. Mai 1966” er altså ikke bare uten samfunnsrelevans, men dessuten et uttrykk for regresjon i menneskets bevissthet.

Jeg er i utgangspunkt enig med Adorno i at kunstverk, og ikke minst dikt, allerede på grunn av sin form kan være kritiske mot samfunnet. At dette skal være kunstens eneste mulighet for å ytre kritikk mot samfunnet, anser jeg derimot som en feiltakelse fra Adornos side. Kimen til denne feiltakelsen ligger etter min mening blant annet i hans forståelse av praksis som voldelig.

Det er nødvendig for å kunne vise at Adorno tar feil med sin forestilling om praksis som *per se* voldelig, å undersøke hva denne antakelsen baserer seg på. I følge ham er den dominerende praksisen ”brutale[...] Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen”<sup>40</sup> (26). At han i aller høyeste grad er kritisk mot det bestående, nemlig det kapitalistiske samfunnet, er grunnen til at hans tenkning overhodet er relevant for engasjert litteratur. Adorno har også rett når han påpeker at den dominerende praksisen er selvoppretholdelse innenfor systemet. Ellers ville ikke systemet fortsette å bestå. Derfor er det følgeriktig at han posisjonerer seg mot denne praksisen. Det er imidlertid feil å avvise all form for praksis ut fra dette grunnlaget, fordi det er nettopp fraværet, respektive marginaliseringen av avvikende praksiser, som opprettholder systemet.

Det Adorno tilbyr istedenfor praksis er teori. Grunnlaget for denne posisjonen befinner seg allerede i verket han skrev i samarbeid med Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung* fra 1944. Peter Uwe Hohendahl har sammenfattet de i denne sammenheng viktige tesene fra *Dialektik der Aufklärung* slik:

---

<sup>39</sup> Adorno begrunner dette ved å understreke at det kritiske eller negative ved kunsten er vokst sammen med formloven (”Formgesetz”) (Adorno 2003a: 144). Formloven innebærer at de estetiske bildene underordner seg sin egen uvirkelighet (133-134). Den engasjerte kunsten integrerer imidlertid de estetiske bildene i realiteten, og er derfor regressiv (134).

<sup>40</sup> ”[...] den brutale selvoppretholdelsens herredømme i det beståendes midte og på grunn av det” (Adorno 1998: 31).

[...] the Enlightenment, which was supposed to bring freedom and emancipation, had resulted in barbarism and slavery, not as accidental relapse, [...] but rather as the logical outcome of the historical process. [...] The historical unfolding of *ratio* [will] lead to the increasing domination of nature by man who then will become the victim of his own structure of domination (Hohendahl 1981: 135).

Frankfurtskolen hadde dermed nådd en posisjon hvorfra det var mulig å analysere historiens logikk, men ikke organisere en politisk opposisjon (135). Adorno forsvarte denne posisjonen med argumentet om at foreningen av teori og praksis tenderer mot å privilegere praksisen, og at det er teorien som tilbyr den virkelig kritiske posisjonen (Adorno 1977: 795). Det problematiske ved denne posisjonen er opplagt: en teori, uansett hvor kritisk den enn måtte være, som hverken vil eller kan etablere en praktisk form for politisk handling, kan aldri føre til en forandring av det kritiserte samfunnssystemet.

Adornos praksisbegrep er håpløst pessimistisk når han setter inn kunsten som stattholder for en bedre praksis (Adorno 2003a: 26), siden den bedre praksisen dermed utsettes ikke bare på ubestemt tid, men faktisk for alltid. I en verden uten lidelse, et frigjort samfunn, ville kunsten i følge Adorno forsvinne (jf. Sauerland 1979: 32; Adorno 2003a: 169, 386-387), eller sagt på en annen måte: kunsten ville avslutte sin væren som stattholder for en bedre praksis. Det er imidlertid ingen håp om at en slik situasjon oppstår så lenge all praksis, altså samtlige forsøk på inngripen i og mot samfunnsstrukturen, fordømmes som voldelige i sin kjerne. Det å skrive engasjerte dikt framstår fra et slikt perspektiv som forgjeves, mesteparten av Frieds dikt ville måtte avvises som en meningsfull gjenstand for undersøkelse.

Ikke overraskende tok Fried selv avstand fra autonomitenkningen og særlig kravet om funksjonsløshet. Han gjorde det blant annet gjennom det lille diktet ”Nichterfüllung des Kunstsolls” (GW 2, 228):

Was soll das  
wenn etwas  
nichts soll  
als einfach  
nichts sollen?

Riktignok retter dette diktet seg ikke mot Adornos estetikk konkret, men mot autonomitenkningen som sådan. Likevel setter diktet fingeren på noe ved Adornos estetikk ved å stille dette retoriske spørsmålet: det påpeker tomgangen i funksjonsløsheten. Spørsmålet lar seg kun vanskelig oversette til norsk, men betyr omtrent 'hva er meningen med det, når noe

ikke skal noe annet enn ikke å skulle noe?' Det finnes ikke noen tilfredsstillende svar på Frieds spørsmål, det formålsløse forblir nettopp det det er, nemlig formålsløst. Hvis det formålsløse skal tjene kritikken av en tenkning som er formålsrettet, blir det formålsløse dermed formålsrettet. En dialektikk uten utvei fører til stillstand, tomgang, og er dermed selv delaktig i ”brutale[...] Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden” (Adorno 2003a: 26). Dette passiviserende elementet i Adornos tenkning blir tydelig når han beskriver hva som erfares i en estetisk erfaring: ”Die ästhetische Erfahrung ist die von etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verhiessen von ihrer Unmöglichkeit”<sup>41</sup> (205). Mulighet forkynnet av sin egen umulighet er til slutt ikke annet enn umulighet.

Sammenfattende må det altså konstateres at Adornos tilnærming er svært lite egnet for min undersøkelses formål. Hans fullstendige avvisning av andre samfunnsmessige funksjoner ved kunsten enn funksjonsløsheten, som resulterer i en forkastning av all praksis, er uforenlig med en analyse av engasjerte dikt. Framgangsmåter som tar utgangspunkt i en (relativisert) autonomitenkning ser dermed ut til å være utilstrekkelig for å lese politisk poesi.

---

<sup>41</sup> ”Den estetiske erfaringen er erfaringen av noe ånden verken har kunnet få fra verden eller fra seg selv, av det mulige det umulige gir løfter om” (Adorno 1998: 240).

## **”Verstandsaufnahme” – kommunikasjon og kontekst**

For å analysere et politisk dikt er det altså nødvendig å legge autonomitenkningen bak seg. Det politiske diktet er interessert i å overskride den litterære, kunstinterne diskursen, for å kunne delta i en samfunnsmessig, en politisk diskurs. For å kunne gjøre dette er slik diktning nødt til å tilpasse seg, til en viss grad, denne diskursens normer. Et heteronormativt aspekt gjør seg altså gjeldende i dikningen, og dette begrenser seg vel å merke ikke til det formale, slik Adorno hevder. En betraktning med utgangspunkt i diktets autonomi er derfor malplassert. Den sentrale normen som presses på lyrikken for at den kan delta i den politiske samtalen er kravet om kommunikasjon. Samtidig gjelder det ikke å overvurdere dette kravet. Jeg påpekte tidligere i denne oppgaven at politiske dikt eier en dobbeltkarakter, de er både et kommunikativt utsagn i den politiske diskursen og et estetisk uttrykk som inngår i en litterær tradisjon. Med dette i bakhodet skal jeg nå analysere diktet ”Verstandsaufnahme” (GW 2, 355-356) fra samlingen *Die bunten Getüme* fra 1977. For å ta hensyn til at diktet deltar i den politiske diskursen, skal jeg reflektere over den historiske konteksten det inngår i og rette spesielt mye oppmerksomhet mot det kommunikative aspektet ved ”Verstandsaufnahme”. Det siste innebærer nødvendigvis å ta hensyn til de retoriske grepene som er tatt i bruk, siden disse, slik jeg var inne på tidligere, er en viktig bestanddel av kommunikasjonen til leseren. Diktet lyder i sin helhet slik:

1	Der Befassungsschutz verschützt die Versitzenden vor denen die den Verhörden als bestockte Beschwörer verkannt sind
5	weil sie eine Beänderung der Lebensverdingungen wollen durch Bewandlung der Produktionsbehältnisse



Ein wohlverstandener Veramtenapparat  
 leistet Beizicht auf eigenes kritisches Denken  
 10 die Herrschenden aber halten Verratenen ab  
 wie sie die Verherrscheten  
 davon abhalten können  
 sich verdrückt  
 und um ihr Leben vertrogen zu fühlen  
 15 Ein Heer von Bedummern  
 will sie zur Selbstverherrschung erziehen  
 und verarbeitet zu diesem Zweck  
 die Normalbebraucher  
 mit Verschwichtigungen  
 20 und mit Betröstungen

Aber seht die Behafteten  
 und ihre verwaifneten Verwacher  
 und was die Gerichte bezapfen  
 vor die man sie stellt  
 25 Seht euch diese Verweisbefahren an  
 die Haftverfehle  
 und Bestöße gegen das Grundrecht  
 die Bedrehungen und ausweichenden Verscheide  
 dann die Hauptbehandlungen  
 30 und die begnügten Verrichterstatter  
 und zuletzt die Beurteilten  
 und die vergnadigten Kronzeugen

Wieviel Bestellung  
 wieviel heimliches Einbenehmen  
 35 wieviel Bekommenheit angeblich beläßlicher Menschen  
 die verstoehen sind von ihren betauschbaren Rollen  
 von Verförderungsbesprechungen  
 oder auch nur  
 von der Verrufung auf ihre Treue  
 40 als Diener des Staates

45                   Seht die Bemerkung  
                       der menschlichen Arbeitskraft  
                       die Bezeichnung der Staatsorgane  
                       in immer neuen Verreichen  
                       seht die Verleidigung der Würde des Menschen  
                       und fragt euch dann ob ihr das  
                       verjahren wollt  
                       oder beneint

I ”Verstandsaufnahme” tar Erich Fried et forholdsvis enkelt, men svært virkningsfullt grep. Han bytter ut stavelsen ”be” med ”ver” og *vice versa*. Disse to prefiksene er meget utbredte i det tyske språket<sup>42</sup> og spesielt i byråkratiske tekster er de så å si allestedsnærværende. Som prefikser spiller de en viktig rolle i ordmorfologien, der de forandrer på den opprinnelige leksembetydningen. Verken ”be-” eller ”ver-” har en konstant betydning uavhengig av det etterfølgende leksemet<sup>43</sup>, slik for eksempel ’un-’ og ’de-’ alltid har en negerende betydning. Derimot kan deres betydning være veldig mangfoldig og er avhengig av leksemet. Når prefiksene ’be-’ og ’ver-’ byttes mot hverandre, oppstår det ofte ord som i utgangspunkt ikke eksisterer i språket (neologismer). I og med at verken ’be-’ eller ’ver-’ bærer på en fast betydning vil disse ordene heller ikke ha én bestemt betydning, men vil derimot invitere leseren til assosiasjoner. Ved hjelp av assosiasjoner er det mulig å bryte opp språklige konvensjoner (Luer 2004: 127); hvordan dette fungerer, skal jeg vise i detalj i den følgende analysen. ”Verstandsaufnahme” er et forholdsvis langt dikt (5 strofer med totalt 48 linjer) og inneholder mange slike utskiftninger, 54 for å være nøyaktig. Jeg kommer derfor ikke til å gå inn på samtlige av dem og de konkrete effektene de har. Jeg skal derimot fokusere på dem som jeg anser for å være de mest virkningsfulle. Det vil si at jeg befatter meg mest med dem som legger sterke føringer på lesningen, og som skaper tydelige konnotasjoner.

Allerede i tittelen blir teknikken brukt og danner der neologismen ”Verstandsaufnahme”. Ordet neologismen er avledet fra, ’Bestandsaufnahme’, har en liknende funksjon som det norske ordet ’vareopptelling’, men blir gjerne brukt i overført betydning. Det beskriver altså en handling som går ut på å få oversikt over hva som finnes og hva som er gått tapt. Når prefikset byttes ut og ordet ”Verstand” kommer inn, åpner tittelen seg mot flere forskjellige betydninger. ”Verstandsaufnahme” kan tenkes å være en spesiell form for ’Bestandsaufnahme’, som innbefatter ikke bare å registrere hva som finnes, men

<sup>42</sup> Partikkelen ”ver-” er sammen med ”ge-” den mest hyppige i det tyske språket (Grimm og Grimm 2010: URL).

<sup>43</sup> I Grimms ordbok føres det opp 13 forskjellige betydninger for prefikset ’ver-’ (Grimm og Grimm 2010: URL).

også vurdere det ved hjelp av forstanden. En forsøker da å forstå sammenhengene mellom det som finnes, eller å se på verdien av det som finnes. Det kan imidlertid også dreie seg om en vareopptelling, der 'varen' som registreres er "Verstand". Hvor mye forstand er det igjen i Tyskland? Hvem har en god forstand, hvem tenker klart? Og hvem har gått fra forstanden?

Løser en seg litt mer fra utgangspunktet "Bestandsaufnahme", blir enda flere tydingner mulige. "Aufnahme" er et ord med mange svært ulike bruksområder, som det å begynne på noe (ein Studium aufnehmen), eller å gi husly (jemanden bei sich aufnehmen).

"Verstandsaufnahme" kan altså også bety å begynne (igjen) å bruke forstanden, eller å gi forstanden et sted å være. Videre kan det også tenkes på "Aufnahme" som en gjengivelse av noe (eine photographische Aufnahme). Diktet "Verstandsaufnahme" kan dermed sees på som en start på å bruke vettet, eller som et rom hvor forstanden får husly, eller som en opptegnelse av forstanden, slik den framstår for betrakteren. Alle disse måter å forstå tittelen på har sin berettigelse, men ikke samtlige av dem er like godt egnet til å kaste lys over diktet. Jeg skal komme tilbake til dette mot slutten av analysen og sette de forskjellige tolkningsmulighetene opp mot analysens resultater.

Sentralt i den første strofen står virksomheten til den hemmelige tjenesten for innenriksovervåking Verfassungsschutz: "Der Befassungsschutz / verschützt die Versitzenden". Tjenestens oppgave presenteres som beskyttelse av dem med eiendom, overfor kommunister og sosialister,<sup>44</sup> dem som ønsker en forandring av livsbetingelsene "durch Bewandlung der Produktionsbehältnisse". Myndighetene anser dem som "bestockte Beschwörer" (forstokkede konspiratører), nettopp fordi de ønsker nevnte forandring. Interessant i denne sammenhengen er hvilke føringer utskiftingen av prefiksene legger på teksten. Ved å døpe om 'Verfassungsschutz' til "Befassungsschutz" blir den til en etat som skal beskytte mot å befatte seg med noe, nemlig forvandling av produksjonsforholdene. Den blir altså til et slags tankepoliti, som setter opp en grense for hva en kan og ikke kan befatte seg med.

At kommunistene er "verkannt" (miskjent) som "bestockte Beschwörer", understreker at beskyldningen er feilaktig eller i det minste sterkt overdreven. Selvfølgelig ville heller ikke partisippet "bekannt" (kjent) ført til at utsagnet framstår som korrekt, siden verken konteksten eller den nedverdiggende ordbruken "verstockte Verschwörer" tilsier at det dreier seg om et saklig utsagn. Snarere er det snakk om et dårlig skjult forsøk på å utdefinere

---

<sup>44</sup> Faktisk har Verfassungsschutz flere oppgaver, den overvåker ikke bare Tysklands venstreside, men også nynazister, islamister og Scientology. Grunnleggelsen av etaten i 1950 ble imidlertid av mange, på bakgrunn av den pågående kalde krigen, ansett som et tiltak mot kommunistiske bevegelser i Vesttyskland.

meningsmotstanderen, og holde hans oppfatninger utenfor den etablerte diskursen. Likevel understreker ”verkannt” feilvurderingen fra etatenes (”Verhörden”) side. Samtidig kan formuleringen ”Bewandlung der Produktionsbehältnisse” (behandling av produksjonsbeholderne) med sin banalisering av den, etter hvert utslitte, kommunistiske frasen om forvandling av produksjonsforholdene, tolkes som en viss avstandtagen fra kommunistenes språkbruk. I og med at overføringen av eierskapet av produksjonsmidlene fra kapitalistene til fellesskapet er den tanken hele den klassiske kommunistiske verdensforståelsen baserer seg på, kan banaliseringen av denne frasen sees på som en antydning til en distansering fra kommunistene. I denne sammenhengen er det ikke irrelevant at Fried tidligere har vært medlem i det østerrikske kommunistpartiet KPÖ. Hans kommunistiske engasjement begrenset seg imidlertid til den første perioden av hans britiske eksil. Da han ankom England i 1938, var *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848] blant velkomstgavene han fikk (Kaukoreit 1991: 38-39). Han kom tidelig i kontakt med trotskistiske grupper (44), og ble etter hvert medlem i det kommunistisk pregede Austrian Center, for så å bli medlem i KPÖ og dens ungdomsorganisasjon KJV (51). Allerede i 1943 trakk Fried seg tilbake fra KPÖ, blant annet fordi han var uenig i stalinismen (56). Fried forble imidlertid tilhenger av sosialismens idé, samtidig som han kritiserte den offisielle kommunistiske linjen (217). Det overrasker derfor ikke at han avslo et tilbudt om å bli litteraturodosent ved Humboldt-Universität i Øst-Berlin. På grunn av den tiltagende polariseringen som fulgte med på begynnelsen av den kalde krigen, ble Frieds posisjon mer og mer ”zwischen den Stühlen” (217). Dette kan være en forklaring på hvorfor distanseringen fra kommunismen ikke er mer tydelig i ”Verstandsaufnahme”, og samtidig på hvorfor han, som jeg skal vise i det følgende, engasjerer seg for en mer rettferdig omgang med kommunistene.

I den andre strofen fokuseres det på hvordan maktforholdene vedlikeholdes. De statsansatte bebreides for ikke å tenke kritisk, og det antydes at grunnen til dette er deres betryggende økonomiske situasjon (”wohlverstatt”).<sup>45</sup> De fungerer derfor som en maskin (”Veramtenapparat”) som utfører det den blir satt til uten å tenke på konsekvensene. De herskende på sin side gjør det de kan for å forme diskursen på en måte som sikrer deres makt: de det herskes over, skal ikke føle seg ”(...) verdrückt / und um ihr Leben vertrogen (...)” (nedtrykket / og bedratt for livet). For å oppnå dette bruker de ”ein Heer von Bedummern” (en

---

<sup>45</sup> På 1970-tallet ble fortsatt alle statsansatte ansatt på livstid (såkalte ’Beamte auf Lebenszeit’).

hær av personer som gjør dem dummere), som driver med "(...) Verschwichtigungen / und mit Betröstungen" (beroligelser og vage løfter).

Også i den andre strofen viser utskiftingen av prefikser seg som et grep med stor innflytelse på tekstens framtoning. De statsansatte er ikke bare velsituerte ('wohlbestallt'), men også innesperret. Selv om "wohlverstatt" ikke er et ord på tysk, virker det som en umiddelbar meningsfull neologisme for å uttrykke at noe eller noen er blitt trygt låst inn i stallen. Innesperringen gir inntrykk av å være et slags mentalt fengsel, når de i linjen etter anklages for ikke å tenke kritisk. Det må imidlertid bemerkes at uttrykket 'Verzicht leisten' (å avstå fra noe) indikerer frivillig handling. Den mest passende assosiasjonen er derfor kanskje den til en hest som frivillig står i stallen sin, fordi det er varmt og rikelig med høy der; hesten tenker ikke engang på å stikke av, selv om porten muligens står på gløtt.

'Verzicht leisten' blir gjennom utskifting av den første stavelsen til "Bezicht leisten", og det retter leserens assosiasjoner i retning av verbet 'jemanden etwas bezichtigen' (å beskyldte noen for noe) eller det tilsvarende substantivet 'Bezeichnung' (beskyldning). Den eneste meningsfulle sammenhengen er her at noen beskyldes for kritisk tenkning, og denne noen er selvfølgelig ikke de statsansatte som jo allerede fungerer som subjekt, men derimot de "bestockten Beschwörer" fra den første strofen. Det ligger nå to utsagn oppå hverandre i linje ni. For det første avstår de statsansatte fra egen kritisk tenkning, og for det andre beskylder de, eller kritiserer de, andre nettopp for å tenke kritisk. Riktignok underslår en slik lesning at "eigenes" (egen) grammatisk sett knytter "Veramtenapparat" direkte til den (fraværende) kritiske tenkningen. At jeg likevel anser denne lesningen som rettferdiggjort, har sin begrunnelse i det at en assosiasjon må utvikles hos leseren og nettopp ikke kan være fullstendig, og dermed grammatisk korrekt, gjengitt i teksten. Assosiasjonen til 'jemanden etwas bezichtigten' er så sterk at den skyver den grammatiske anomalien i bakgrunnen. Dette er ikke uvanlig for ordspill. Det vesentlige ved et ordspill er, i følge Luer, at det som en lek ødelegger den endimensjonale meningen som ligger i faste språk- og tankeformer, som for eksempel grammatiske kategorier (Luer 2004: 189-190). Et slikt ludisk element kan vi også se i utbyttingen av prefiksene. Den ødeleggende virkningen dette har på tenkesjablonger, har stor nok rekkevidde til å virke inn på så fundamentale mønstre som de grammatiske kategoriene vi tenker i.

I den følgende linjen (linje ti) markerer den adversative konjunksjonen "aber" (men) tydelig at det går over til noe nytt, nemlig til de herskendes strategier for å opprettholde makten. Dette er den sentrale tematikken i strofe to. Kritikken av de statsansatte kan sees på

som en introduksjon til denne tematikken og som en forberedelse for den mer utfyllende kritikken som rettes mot dem i den fjerde strofen.

De herskendes rådslagninger blir omdøpt til ”Verrationen”, hvormed målsetningen deres blir tydelig: å forråde de ”Verherrschten” (de som det herskes over). De ”Verherrschten” er tross alt befolkningen som de herskende er avhengige av under valgene, men prefikse ’ver-’ får her en negativ betydning: ”die Verherrschten” er utsatt for et vanstyre. I tillegg er ”die Verherrschten” nesten homofont med ”die Verarschten”, som er en meget drastisk måte å si at de er blitt lurt på. Homofonien er spesielt virkningsfull, siden den inngår i en sammenheng som nettopp forsøker å vise hvordan lureriet foregår, nemlig ved at herskerne bruker sin diskursive makt til ikke å la dem føle seg nedtrykt og bedratt for livet (linje 13 til 14). Dermed sies det også indirekte at de har god grunn til å føle nettopp det. De to neologismene ”Verration” og ”Verherrschten” med sine konnotasjoner går altså inn som en integrert del i strofens overordnede tematikk, beskrivelsen av de herskendes innsats for å opprettholde sin egen makt.

Et aspekt ved denne maktoppretholdelsen er at ”die Verherrschten” skal oppdras til ”Selbstverherrschung” (selvbeherskelse). Prefikset ”ver-” tilføyer igjen en negativ konnotasjon, homofonien trer imidlertid i bakgrunn, rett og slett fordi ’Selbstverarschung’ er et sjeldent brukt uttrykk. Oppdragelsen til selvbeherskelse er ment til å holde ”die Verherrschten” tilbake fra å gjøre opprør mot et system som ved nærmere betraktning viser seg å være i deres disfavør.

Men det er mer i den andre strofen som fortjener oppmerksomhet, den innbefatter nemlig også en kritikk av den markedslogikken som gjør mennesker til konsumenter. I linje 17 betegnes de samme som tidligere het ”die Verherrschten”, som ”Normalbebraucher” (gjennomsnittsforbrukere), en forvandling av ordet ’Normalverbraucher’ etter det nå velkjente utskiftingssystemet. Disse ”Normalbebraucher” blir ”verarbeitet” (bearbeidet), en parodi på både etatenes byråkratiske språk, og på sjargongen økonomer benytter seg av. Det som går tapt i et slikt språk, er det menneskelige; en som blir betegnet som en forbruker, og endatil en normalforbruker, reduseres til kun en økonomisk funksjon i samfunnet. Det umenneskelige ved en slik tenkning blir understreket ved at disse normalforbrukerne blir ”verarbeitet”. De fungerer altså som materiale i en produksjonsprosess. Det sies ingenting om hva de bearbeides til, noe som er en logisk følge av ordleken i hvilken verbet ”verarbeitet”, som har et tydelig teleologisk fokus, erstatter ”bearbeidet”, et verb som ikke umiddelbart retter seg mot bearbeidelsens resultat. Forskjellen mellom ”bearbeiten” og ”verarbeiten” finnes ikke på

norsk; begge ordene oversettes med ”å bearbeide”. På tysk betegner ”bearbeiten” mer prosessen, det vil si hvordan noe bearbeides, med hvilke midler. ”Verarbeiten” derimot ser mer på resultatet, hva materialet bearbeides til. Forklaringen av hva de er blitt bearbeidet til, kan derfor ikke bli angitt i et utsagn som baserer seg på verbet ”bearbeiten”, og må søkes hinsides grammatikken. Bearbeidelsen har allerede foregått når mennesker er normalforbrukere. En normalforbruker kjennetegnes ved at hans framtidige handlinger kan beregnes, det er i hvert fall slik sosialøkonomene bruker termen. Det uberegnelige, det genuint menneskelige er gått tapt under bearbeidelsesprosessen. Resultatet er en ”Normalbebraucher” med ”Selbstverherrschaft”.

Passasjen fra linje 17 til 18 inneholder også henspillinger på Det tredje riket. Også her spiller forskjellen mellom ”bearbeiten” og ”verarbeiten” en viktig rolle. ”Jemanden bearbeiten” er et vanlig uttrykk på tysk. Det kan tyde på at man forsøker å overbevise noen over lengre tid, men uttrykket brukes også når noen blir truet eller torturert for å få fram en hemmelighet. ”Jemanden verarbeiten” er derimot alt annet enn en vanlig måte å uttrykke seg på. Det lar en umiddelbart tenke på et morbid menneskesyn og en underkjenning av den mest basale pieteten for de døde. Siste gang at mennesker rent fysisk ble bearbeidet til noe i Tyskland, var i tilintetgjørelsesleirene under NS-diktaturet, der hår, aske og bein av de myrdete ble brukt til produksjon av filt og gjødsel, samt som fyllmaterial. At dette ikke er en fjern tanke å trekke inn, blir tydelig når en ser nærmere på hvor ordet ’Normalverbraucher’ opprinnelig kommer fra. Ordet ble for første gang brukt i Tyskland på rasjonskortene nazistene innførte under annen verdenskrig og betegnet der den gruppen mennesker som hadde rett til standardforsyninger, i motsetning til for eksempel en ’Schwerstarbeiter’ (kroppsarbeider i hardeste arbeid) som hadde rett til ekstraforstyringer (Aly 2005: 196-197). Med tanke på Frieds biografi og hans interesse for også denne perioden av den tyske historien er det ikke usannsynlig at han var seg bevisst disse konnotasjonene. Han var jøde som måtte flykte fra Østerrike i 1938 og mistet de fleste slektninger i nazistenes tilintetgjørelsesleire (Kaukoreit 1991: 32-33). Dessuten er det ikke uvanlig for Fried å påpeke kontinuiteten mellom NS-diktaturet og Forbundsrepublikken i sine dikt.<sup>46</sup> I ”Verstandsaufnahme” fører disse henspillingerne til en betoning av det umenneskelige aspektet jeg var inne på, men jeg vil ikke gå så langt som til å si at henspillingen er ment som en påstand om en grunnleggende likhet mellom Tyskland anno 1977 og NS-diktaturet.

---

<sup>46</sup> Se for eksempel ”Die Anfrage” (GW 2, 260), ”Beweisführung” (GW 2, 261-263), ”Die Entziehung” (GW 2, 263), ”Die Unschuldigen im Lande” (GW 2, 270) og spesielt ”Tausendjähriges Reich” (GW 2, 273), alle fra samlingen *So kam ich unter die Deutschen* (1977).

Den tredje strofen markeres av en forandring i både form og tematikk. Mens de første to strofene er skrevet i konstaterende utsagnssetninger, består den tredje av eksklamerende imperativer. Det er først her at det lyriske jeget henvender seg umiddelbart til leserne. Leserene oppfordres til å se på forholdene selv, i denne omgangen på forholdene ved domstolene og de prosessene som foregår der. Ut fra utgivelsesåret 1977 og merknaden om at diktene er blitt til mellom 1971 og 1977 (GW 2, 691), er det nærliggende å tenke på prosessene mot den første generasjonen RAF-terrorister og andre politiske rettssaker fra første halvdel av 1970-tallet. RAFs væpnede kamp og den statlige represjonen som fulgte, satte sitt tydelige preg på den tyske offentligheten i den tiden diktene fra *Die bunten Getüme* ble til. Jeg skal bare nevne noen av de mest sentrale hendelser i denne sammenhengen: i 1972 ble de fleste av de sentrale skikkelsene i RAFs første generasjon fengslet (Andreas Baader, Holger Meins, Jan-Carl Raspe, Gudrun Enslin og Ulrike Meinhof). Året etter begynte fangene en sultestreik for å demonstrere mot fengselsbetingelsene; advokatene deres betegnet tiltakene som de fangene ble utsatt for, som tortur. I 1974 dør Holger Meins under sultestreiken. Prosessene mot RAF-lederne begynner året etter i et spesielt til anledningen bygget kompleks i Stuttgart-Stammheim. I 1976 blir Ulrike Meinhof funnet død på cellen sin, det oppstår en langvarig strid om det dreide seg om selvmord eller mord<sup>47</sup>. At Fried befattet seg inngående med den juridiske represjonen av RAF-terroristene og fengselsbetingelsene de ble utsatt for, viser seg også i diktet "Verdammungsurteil" fra *Die bunten Getüme*. Diktet befinner seg i samme del av diktsamlingen, "Lächelei", og er tilegnet Ulrike Meinhof. Umiddelbart før "Verstandsaufnahme" står diktet "Aus einem historischen Briefwechsel", med en dedikasjon til Peter-Paul Zahl, forfatter og i følge Frieds fotnote til diktet et "Justizopfer" (offer for justismord) (GW 2, 354). Diktsamlingen *So kam ich unter die Deutschen*, som kom ut samme år som *Die bunten Getüme* inneholder en hel rekke dikt som tar utgangspunkt i prosessene og fengslingen av RAF-terrorister. Ved å se "Verstandsaufnahme" i sammenheng med Frieds øvrige produksjon fra samme år, blir det tydelig at prosessene som er ment i den tredje strofen, må være politiske prosesser. Også referansen til kommunistene i den første strofen støtter en slik betraktning. Overgangen fra utsagns- til imperativsetninger har som effekt at den tredje strofen er i mindre grad analyserende, men derimot inviterer til å analysere situasjonen selv. Måten imperativene brukes på, nemlig mer som utrop enn ordre, gir også den tredje strofen et konstaterende preg, samtidig som den blir mindre nøktern og mer oppfordrende i sin virkning på leserne.

---

<sup>47</sup> Alle faktaopplysningene er hentet fra tidstabellen i Winkler 2007: 521-522.



Ikke overraskende ligger også i den tredje strofen flere betydningslag oppå hverandre på grunn av prefiksenes utskifting. Særlig fra linje 25 av blir betydningsdannelsen fortettet, for eksempel ved å innføre neologismen ”Verweisbefahren”, avledet av det tyske ordet for bevisførsel. Den impliserer at domstolen istedenfor å forsøke å finne bevis, fraskriver seg ansvaret og henviser til et annet sted. Samtidig klinger betydningen av å overkjøre bevisene med i ordet. ”Verweisbefahren” blir dermed til en påstand om vilkårlighet og manglende rettssikkerhet, som leder videre mot ”Bedrehungen und ausweichenden Verscheide” (forvregninger og unnvikende beskjeder) i linje 28. At en slik framgangsmåte for bevisføringen fører til ”Haftverfehle”, kan ikke overraske. Selv om utgangsortet er en arrestordre, skyver en annen betydning seg i forgrunnen: den av en forfeilet fengsling (verfehlte Haft).

Hovedforhandlingen døpes om til ”Hauptbehandlung” (linje 29). Prosessen framstår som en terapi, en behandling, den tiltalte skal gjennomgå. Dermed er vedkommende implisitt patologisert, erklært syk. Medierepresentantene, som dekker prosessen, er ”begnügte Verrichterstatte”, det vil si de er tilfredse reportere. Gjennom omformingen av adjektivet kritiseres de på to måter. For det første er de ’vergnügt’ (de morer seg), de betrakter prosessen som underholdning. For det andre er de tilfredse og ’begnügen sich’, istedenfor å stille kritiske spørsmål, for eksempel angående ”Bestöße gegen das Grundrecht” (brudd på grunnleggende rettigheter).

Den fjerde strofen faller en i øynene på grunn av en tydelig forandring av den formale oppbygningen. Som sagt består de første to strofene av konstaterende utsagnssetninger, den tredje og femte av imperativer. I den fjerde strofen benytter Fried seg derimot av eksklamerende spørsmål, som han setter opp i et mønster fra den klassiske retorikken. Linjene 33 til 35 danner til sammen et *tricolon*, det vil si en tredelt periode, i hvilken hver av de tre delene er en parallellkonstruksjon. Parallelliteten oppnås ved at interrogativadverbet ’wieviel’ gjentas tre ganger. De tre parallelle delene øker jevnt i lengden og kan derfor kalles *tricolon crescendo*, altså et tiltagende *tricolon*. Ved at hver av de tre delene står i en egen linje, danner de i tillegg en anafor. Virkningen av dette retoriske grepet er formidabelt, det trekker leserens oppmerksomhet til seg og fungerer suggererende. Samtidig tilsvarer økningen i lengden (fra fem til ni til 16 stavelser) til økningen i intensiteten av anklagene som rettes mot de statsansatte. De statsansatte bebreides først for forstillinger, og så for hemmelige overenskomster. Anklagene når klimakset i linje 35 der de statsansatte betegnes som forkommen. Det kunstferdige retoriske oppsettet suggerer beskyldningenes riktighet. Det

føles lett å si seg enig, uten at det egentlig er blitt framført noen argumenter i disse tre linjene. En mer argumentativ framgangsmåte følger imidlertid i resten av strofen (linje 36 til 40). Her anføres forskjellige grunner for hvorfor den enkelte statsansatte velger å være med på urettssystemet slik det beskrives i den tredje strofen. Avansement på rangstigen, men også ”Treue / als Diener des Staates” (trofasthet / som statens tjenere) er blant grunnene som angis.

Det er på tide å se på diktets avslutning. I de første fem linjene av den femte strofen dukker mønsteret fra den tredje strofen opp igjen: det oppfordres til å se på samfunnstilstanden. Det lyriske jeget appellerer leseren til å se på markedsføring av arbeidskraften, på hvordan de forskjellige statsorganene griper inn i hverandre og på hvordan menneskets verdighet fornærmes. Med det siste alluderes det tydelig til den første artikkelen i Tysklands grunnlov: ”Die Würde des Menschen ist unantastbar” (menneskets verdighet er ukrenkelig) (Grundgesetz Art. 1). Allusjonen viser til en diskrepans mellom forfatningens ånd og realiteten. På en måte sammenfatter den mye, om enn ikke alt, av det som er blitt sagt i diktet hittil og kontrasterer det med grunnlovens krav om menneskets ukrenkelige verdighet.

Rett etterpå kreves det av leseren at hun selv tar stilling: ”und fragt euch dann ob ihr das / verjahren wollt / oder beneint”. Leseren oppfordres altså til å spørre seg selv om hun vil være med på denne krenkelsen av menneskets verdighet, og i forlengelsen med på hele det beskrevne urettssystemet. Men ingen av svaralternativene er helt entydige. ”Verjahren” er ikke et ord og kan oppfattes på forskjellige måter: for det første som en montasje av ’verneinen’ og ’bejahren’. Dette ville vært et veldig ambivalent svar, hvor det ikke blir tydelig hva den som svarer ønsker å kommunisere utover sin egen ubeslutsomhet, liknende det tyske ordet ’jein’. For det andre går det an å fokusere mer på det negative aspektet i prefikset ’ver-’ og se på ”verjahren” som en handling med negative konsekvenser, på liknende vis som ’verdammen’ (en spesielt sterk form for å fordømme), ’verleumden’ (baktale) og ’verheeren’ (ødelegge omfattende). Heller ikke alternativet ”beneinen” er entydig. Også det kan sees på som sammensatt av ’verneinen’ og ’bejahren’, som et slags bekreftende nei. Samtidig ligger det en subtekst i dette, når en gjør om på Frieds grep og leser det rett og slett som ”und fragt euch dann ob ihr das / bejahren wollt / oder verneint”.

Denne ambivalensen er ikke noe som oppstår som en nødvendig konsekvens av den gjennomførte utskiftingen av prefikser. Det står andre ord til rådighet som uttrykker det samme som ’bejahren / verneinen’ som ikke inneholder verken ’be-’ eller ’ver’, som for eksempel ’ablehnen’ og ’zustimmen’. Ambivalensen i avslutningen må derfor ikke undervurderes som en følgeriktig fortsettelse av diktet, eller en morsomhet, selv om også

disse aspektene spiller inn. Det at diktet ikke åpner for en uinnskrenket tilslutning eller avvisning av den herskende tilstanden peker, etter min mening, på vanskelighetene som ligger i en slik tilslutning eller avvisning. En som helhjertet slutter seg til de beskrevne praksiser, står overfor problemet at det kreves i det minste en såkalt 'Lippenbekenntnis', det vil si en bekjennelse som uttales, men overhodet ikke menes, til verdier som verdighetens ukrenkelighet og en rettferdig prosess. Det er jo det "Verschwichtigung" og "Betröstungen" går ut på, og er et viktig aspekt ved det å forme diskursen. På den andre siden er det alt annet enn lett å være mot disse praksisene, som for eksempel markedsføring av arbeidskraften, uten å havne på randen av eller til og med utenfor samfunnet. Det tilbys ingen umiddelbar utvei, noe som tilsvarer den, skjønt kun antydende, distanseringen fra kommunismen.

Det er på tide å sammenfatte konklusjonene og se på dem i lys av hverandre. For det første er det nå mulig å se på hvilken tolkning av den mangetydige tittelen som fungerer best. "Verstandsaufnahme" kan sees på som en vareopptelling i overført betydning; diktet er tydeligvis et forsøk på å sammenfatte den politiske situasjonen i Tyskland på 70-tallet, men oversikten den gir er selvfølgelig ikke fullstendig. "Verstandsaufnahme" er imidlertid mer enn en ren registrering av hva som finnes og hva som mangler. Sammenhenger blir tydeliggjort, og den registrerte tilstanden blir kritisk vurdert opp mot visse verdier, som selvstendig og kritisk tenkning, rettssikkerhet og menneskets verdighet. Å forstå tittelen dit hen at diktet er en 'vareopptelling' som bruker forstanden, er altså en brukbar tolkning. 'Varen' i denne opptellingen er imidlertid ikke 'forstanden', men derimot heller uforstanden. Tilstandene som blir gjennomgått, utmerker seg ved fraværet av forstanden. "Verstandsaufnahme" viser først og fremst hvor forstanden mangler og er blitt erstattet av økonomiske og maktpolitiske egeninteresser og ukritisk lojalitet overfor staten. Dette er for så vidt også en opptegnelse av forstandens tilstand, men en slik tolkning av tittelen ser ikke ut til å kunne tilføye noe til de allerede oppnådde erkjennelsene. Mer interessant er det derimot å tyde tittelen som en begynnelse på å bruke forstanden. Fried har i hvert fall gjort et forsøk på å ta i bruk forstanden sin, men i enda større grad er "Verstandsaufnahme" et dikt som oppfordrer leserne til å bruke sin egen forstand.

\*

"Verstandsaufnahme" er entydig et politisk dikt. Det kritiserer den rådende maktssituasjonen skarpt og sikter på forandring. Det tar stilling til antagonismen mellom herredømme og motstand ved å synliggjøre mekanismene som ligger til grunn for maktoppretholdelsen

(strofe to), og framhever muligheten for motstand ved å ta i bruk ens egen forstand (strofe fem). De gjentatte oppfordringene til å se på forholdene og særlig den siste appellen om å selv ta stilling, er et forsøk på å forandre på situasjonen.

Det at "Verstandsaufnahme" er et politisk dikt, fører med seg noen vanskeligheter som jeg nå vil se på hvordan Fried har løst. Et politisk dikt er nødt til å kommunisere, budskapet det prøver å overbringe, må være forståelig for leseren, samtidig som det også kreves av et dikt at det ikke kommuniserer på en helt vanlig måte. Det skal være noen språklige raffinementer i diktet som gjør det interessant å lese. Å skifte ut prefiksene har vist seg som et mulig svar på denne utfordringen. Teksten danner derved flere betydningslag, som er relativt lett tilgjengelige for leseren. Det oppstår en form for interlinearitet, det vil si en nødvendighet av å lese mellom linjene. Nøkkelen til den underliggende teksten er imidlertid lett tilgjengelig; det skal ikke mye til for å skjønne hvordan utskiftingen av prefikser fungerer. Leseren kan, mens hun leser diktet, lett registrere betydningen som ligger til grunn ved å mentalt gjøre om på utskiftingene igjen, og får samtidig med seg konnotasjonene og de nye betydningene som danner seg på grunn av dem. Selvfølgelig kan det ikke forventes at diktets potensial kan realiseres fullstendig ved en enkel lesning, men det er heller ikke kravet som stilles til et politisk dikt. Et politisk dikt behøver ikke være et enkelt dikt. Det kan gjerne være komplisert, bare det fortsatt kommuniserer med sine lesere. "Verstandsaufnahme" forener på en elegant måte det estetisk interessante, i dette tilfelle et dikt med språklig raffinement og flere betydningslag, med det kommunikativt virkningsfulle, nemlig en form for interlinearitet som ikke skjuler budskapet, men heller understøtter det.

Jeg har tidligere i denne oppgaven avvist Adornos syn på det sammenfunnsmessige ved kunsten som noe som ligger kun i dens form, men samtidig har lesningen av Adorno også skjerpet min bevissthet for muligheten av å yte motstand via formen. "Verstandsaufnahme" er et godt eksempel på hvordan dette kan fungere. Det formale grepet å skifte ut prefiksene parodierer den byråkratiske språkbruken slik den finnes hos etatene. Latterliggjøringen av de herskendes språk innebærer en kritikk av dem og en svekkelse av deres posisjon. Det umenneskelige i deres språkbruk avsløres. Selv om dette er et rent formalt grep, er det lett å skjønne, også for den som kanskje ikke leser mange dikt. I tillegg, og det må ikke undervurderes, blir diktet morsomt av det. Teksten er underholdende samtidig som den kan fungere tankevekkende og har et alvorlig budskap. Dette budskapet ligger imidlertid ikke først og fremst i formen, men baserer seg i større grad på diktets innhold. Adornos tilnærming som plasserer det samfunnsmessige ved diktet først og fremst i formen og ikke i et eventuelt

kommunisert budskap, er altså utilstrekkelig når det gjelder "Verstandsaufnahme". Interessant ved dette er imidlertid at Frieds formelle grep i "Verstandsaufnahme" er i samsvar med Luers erkjennelse om at det å bryte opp språklige konvensjoner ("Aufbrechen sprachlicher Konventionen") er et gjennomgående prinsipp i Frieds forfatterskap (Luer 2004: 12-13). Fried representerer ikke bare virkeligheten i sine dikt, men gjør virkeligheten ved hjelp av slike grep verdt å tenke på ("nachdenkenswert") (13).

Det budskapet som blir kommunisert i "Verstandsaufnahme", er at det menneskelige, spesielt menneskets verdighet, må beskyttes overfor de herskende og deres administrasjon. Videre må domstolsavgjørelser og prosessene som leder til dem, være rettferdige; rettssikkerhet må gjelde for alle, også i politiske prosesser. For å styrke disse verdiene oppfordres det til selvstendig og kritisk tenkning. Diktets form støtter opp under dette budskapet med sin parodi på det tekniske, administrative språket. Men også på detaljnivå spiller utskiftingen av prefikser en viktig rolle for kritikken av de herskendes praksiser ved at den danner flere betydningslag, inviterer til assosiasjoner og konnoterer påstandene.

Dessverre er ikke alle de språklige grepene i "Verstandsaufnahme" like vellykkede med tanke på den overordnede målsetningen om å oppfordre leseren til egen tankevirksomhet. Den fjerde strofens åpning med et *tricolon crescendo* appellerer ikke til selvstendig tenkning, men satser derimot på det retoriske grepets suggererende virkning. Strofens andre halvdel, det vil si linje 36 til 40 jevner til en viss grad ut for dette, men likevel forblir nevnte tre linjer kontraproduktive. I en annen sammenheng hadde disse linjene kanskje framstått som vellykkete, med deres nøye gjennomtenkte oppbygning og den estetiske verdien dette medfører. Når poenget imidlertid er å fremme kritisk tenkning, er en slik form for overbevisning, som er bastant og vanskelig å motsi, malplassert.

Betraktet som helhet er "Verstandsaufnahme" likevel et vellykket politisk dikt. Grunnen til dette er blant annet at det tross alt bare dreier seg om tre linjer som ikke lykkes, i et nesten 50 linjer omfattende dikt. Utskiftingen av prefiksene skaper en slags åpenhet; leserens egne assosiasjoner blir en viktig del av diktet. Dessuten har "Verstandsaufnahme" en sterk avslutning, hvor kombinasjonen av imperativets oppfordring og svaralternativenes ambivalens skaper en reell mulighet for å sette i gang en tankeprosess hos leseren.

\*

Denne analysen av "Verstandsaufnahme" forutsetter at forfatterens intensjon ved å skrive diktet, er en tilgjengelig størrelse som det er mulig å uttale seg om. Den som leser min analyse

grundig, vil legge merke til at jeg har arbeidet meg fram til Frieds intensjon ut fra diktet han har etterlatt seg. Jeg påsto flere ganger at leseren oppfordres, for eksempel til å se på situasjonen selv, til å analysere tilstanden selv og ikke minst til å benytte seg av sin egen forstand. Ut fra de gjentatte oppfordringene jeg mener å ha funnet i diktet, argumenterte jeg for at det har en ”overordnet målsetting”, nemlig å ”oppfordre leseren til egen tankevirksomhet”. Jeg avsluttet min analyse ved å vurdere diktet opp mot målsettingen jeg hadde funnet, noe som resulterte i en negativ bedømmelse av den fjerde strofen og en positiv av diktet som helhet. Jeg skjulte dette imidlertid til en viss grad ved å unngå å bruke ordet forfatterintensjon, eller formuleringer som ’Fried oppfordrer / vil / har som mål’ eller liknende.

Det er språklig sett altså mulig å unngå å snakke om forfatterintensjonen, samtidig som den ligger til grunn for deler av analysen slik den foreligger nå, og den er logisk nødt til å gjøre det. Hvorfor? Et dikt kan ikke tenke, ønske, ville eller tro noen ting, rett og slett fordi et dikt, i likhet med alle ting, mangler den nødvendige mentale kapasiteten til å gjøre noe slikt. Derfor kan et dikt *sensu stricto* ikke oppfordre leseren til noe<sup>48</sup>, og det kan i hvert fall ikke ha noen målsetning. For å kunne snakke om målsetningen til et dikt på en meningsfull måte, må en trekke inn en størrelse som har mental kapasitet til å handle målrettet, det vil si en størrelse som er i stand til å ha intensjoner: og det er forfatteren. En forfatter kan ha en målsetning med et dikt, hun kan for eksempel intendere å oppfordre til selvstendig og kritisk tenkning.

Det er imidlertid nettopp slike slutninger fra diktet til forfatterintensjonen som nykritikken allerede på 1940-tallet avviste som intensjonelle feilslutninger (*intentional fallacy*). Siden den gangen har utelukkelsen av forfatterens intensjon som en relevant størrelse i diktanalysen stått sterkt i den litteraturvitenskapelige praksisen. Flere av de dominerende teoriskolene har hatt det som et premiss at forfatterintensjon enten er utilgjengelig eller irrelevant. Trass i at denne påstanden helt siden 40-tallet og inntil i dag har vært utsatt for kritikk, står praksisen som avledes av den fortsatt sterkt. Peter Swirski, en moderat intensjonalist, klager for eksempel i 2010 fremdeles over at ”[...] moderate intentionalism runs, however, counter the current critical orthodoxy, which by default decouples interpretations from authors and intentions” (Swirski 2010: 138). Selv om det i de siste årene har vært en merkbar forandring i litteraturforskningen, der det nå kan se ut som om forfatteren, hennes biografi og intensjon, er på vei tilbake igjen<sup>49</sup>, er deler av det

---

<sup>48</sup> Riktignok kan et dikt virke oppfordrende på leseren, hun kan altså oppfatte det som en oppfordring. Dette er imidlertid noe annet enn at et dikt oppfordrer til noe i streng forstand.

<sup>49</sup> Swirski er selv en del av denne bevegelsen, og han uttrykker håp om at intensjon og agens er på vei inn igjen i

litteraturvitenskapelige miljøet fortsatt preget av ubehag i møte med analyser som innbefatter betraktninger om forfatterens intensjon. Jeg skal i det følgende vurdere om avvisningen av forfatterintensjonen som en relevant størrelse i diktanalysen er godt nok begrunnet, og om ikke en analyse av politiske dikt er nødt til å innbefatte forfatterens intensjoner.

## Forfatterens intensjon – et ønskelig element i analysen av politiske dikt?

*The first [argument], to the effect that it is actually impossible to recover such mental acts, seems straightforwardly wrong. I assert this as obvious and shall make no attempt to prove it*

Quentin Skinner "Motives, Intentions and the Interpretation of Texts"

Så enkelt som Quentin Skinner vil ha det til, er det selvfølgelig ikke. Helt siden Wimsatt og Beardsley utga sitt essay "The Intentional Fallacy" i 1946, har oppfatningen om at forfatterintensjonen ikke er relevant for diktanalysen vært en gjenganger. Nykritikken, strukturalismen og en rekke poststrukturalistiske tenkere (blant andre Roland Barthes og Julia Kristeva) har rettet fokuset mot selve teksten som det avgjørende for analysen, og diskreditert betraktninger av forfatteren som står bak. Noe av grunnen til disse retningenes enorme gjennomslagskraft ligger i litteraturvitenskapens historiske utvikling. Lenge ble faget dominert av den såkalte historisk-biografiske metoden, som hadde en tendens til å la teksten forsvinne bak all informasjon om forfatteren, og som istedenfor å analysere teksten som en selvstendig størrelse, betraktet den i lys av forfatterens liv og *vice versa*.

Hvordan begrunnes imidlertid avvisningen av forfatterens intensjon? Jeg skal først se på nykritikkens argumentasjon, og dette ikke bare fordi den var den første innflytelsesrike skolen som avviste forfatterintensjonen, men også fordi strukturalismen og poststrukturalistisk tenkning burde betraktes i forlengelse av nykritikken. Strukturalismens fokus på de språklige strukturene (*langue*) i en gitt tekst (*parole*) kunne få fotfeste i litteraturvitenskapen fordi nykritikken allerede hadde forskjøvet fokuset fra forfatteren til teksten. Poststrukturalismens brudd med både de antatt stabile strukturene i språket og det

sentrerte kartesianske subjektet må sees i forlengelse og opposisjon til den forutgående strukturalistiske teorien.

Argumentasjonen som de to nykritikerne Wimsatt og Beardsley fremmer, er ikke altfor tydelig, men baserer seg på to, strengt tatt motstridende, poenger: for det første påstår de at forfatterens intensjon ikke er tilgjengelig for litteraturforskeren. "[... T]he design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (Wimsatt & Beardsley 1976: 1). Påstanden baserer seg på deres oppfatning av hva en intensjon er, nemlig: "design or plan in the author's mind" (1). For det andre spør de hvordan en kan forvente å få et svar på spørsmålet om intensjonen. De hevder at om forfatteren lykkes i å realisere sin intensjon, så er det selve diktet som viser hva han ville gjøre. Mislykkes forfatteren derimot, må intensjonen søkes utenfor diktet. Dette innebærer at det i så fall letes etter bevis for en intensjon som ikke er blitt realisert i diktet (2). Det er opplagt en uoverensstemmelse mellom disse to poengene, for hvis forfatterintensjonen ikke skal være tilgjengelig, er det meningsløst å forsøke å spore den i selve diktet. Vi kan imidlertid med litt velvilje anta at det de to forsøkte å si, er at forfatterintensjonen i beste fall er indirekte tilgjengelig, det vil si via teksten, og i verste fall utilgjengelig. Det er i det minste slik Julia Tanney har forsøkt å sammenfatte deres posisjon (Tanney 2008: 239).

Ut fra denne posisjonen etablerer Wimsatt og Beardsley tre forskjellige kategorier for bevis (*evidence*) på et dikts betydning. De skiller mellom interne og eksterne bevis, samt at de oppretter en slags gråsone av bevis som ligger mellom disse kategoriene.

There is a difference between internal and external evidence for the meaning of a poem. And the paradox is only verbal and superficial that what is (1) internal is also public: it is discovered through the semantics and syntax of a poem, through our habitual knowledge of the language, through grammars, dictionaries and all the literature which is the source of dictionaries, in general through all that makes a language and culture; while what is (2) external is private or idiosyncratic; not a part of the work as linguistic fact: it consists of revelations [...] about how or why the poet wrote the poem – to what lady, while sitting on what lawn, or at the death of what friend or brother (Wimsatt & Beardsley 1976: 6).

Kategorien som ligger mellom disse to ("an intermediate kind of evidence") er bevis på dikterens karakter og på private eller semi-private betydninger som dikteren, eller en gruppe hun tilhører, tillegger bestemte ord eller *topoi*. At denne siste gruppen ikke regnes med til de entydige eksterne bevisene, har følgende grunn: "The meaning of words is the history of words, and the biography of an author, his use of a word, and the associations which the word



had for *him*, are part of the word's history and meaning" (7). De to understreker at overgangene fra en kategori til en annen ikke alltid er like tydelige, og at bruken av biografiske bevis ikke umiddelbart må bety at det dreier seg om en intensjonell feilslutning. Deres råd går ut på å gjøre utstrakt bruk av bevis fra den første kategorien og moderat bruk av kategori tre, samtidig som kategori to ikke har noe med litterære studier å gjøre.

Frank Cioffi har påpekt at det ut fra disse kategoriene ikke er tydelig hva Beardsley og Wimsatt ønsker å ekskludere fra de legitime faktakildene for en interpretasjon: "Once the author's character and the private associations a word may have for him are admitted among these, along with all that makes a language and a culture, what is there left to commit fallacies with?" (Cioffi 1976: 59). Cioffi understreker imidlertid også at eksemplene de to nykritikerne bruker, gjør det tydelig at grensene for hva de anerkjenner som legitime kilder, er langt strengere enn hva deres kategorier tilsier (59-60).

Jeg skal ikke gå nærmere inn på de konkrete problemene Wimsatt og Beardsleys etablering av ulike bevis kategorier fører med seg, men jeg vil derimot se nærmere på grunnlaget for deres tenkning. For det første skal jeg undersøke hva påstanden om intensjonens utilgjengelighet baserer seg på, og om dette er en meningsfull måte å nærme seg konseptet om intensjon på. For det andre skal jeg se på deres påstand om at intensjonen, når den realiseres, viser seg i diktet. Jeg vil særlig fokusere på spørsmålet om hvorfor det i så fall likevel ikke skal være akseptabelt for dem å innbefatte forfatterintensjonen i diktanalysen.

Implisitt i påstanden om forfatterintensjonens utilgjengelighet er dualismen mellom kropp og sjel, slik man finner den hos den franske filosofen René Descartes (Skinner 1976: 213; Tanney 2008: 240). Her er ikke stedet for en detaljert forklaring av Descartes filosofi og den videre utviklingen av kartesiansk tenkning. Jeg skal derfor i det følgende kun gjengi de i denne sammenhengen viktigste aspektene ved det kartesianske verdensbildet, slik de blir sammenfattet av Gilbert Ryle i det første kapitlet av hans hovedverk *The Concept of Mind* fra 1949: et hvert menneske har en kropp og en sjel (respektive sinn), disse to er vanligvis forbundet, unntatt etter døden. Kropp og sjel har imidlertid ulik ontologisk status i verden, som det er viktig å være oppmerksom på:

Human bodies are in space and are subject to the mechanical laws which govern all other bodies in space. Bodily processes and states can be inspected by external observers. (...).

But minds are not in space, nor are their operations subject to mechanical laws. The workings of one mind are not witnessable by other observers; its career is private. Only I can take direct cognisance of the states and processes of my own mind (Ryle 1984: 11).

Mennesket eksisterer altså så å si i to verdener samtidig, en fysisk og en mental. Ryle betegner hendelsesforløpene i disse verdene som henholdsvis "public history" og "private history".

Mens det som skjer i den første er offentlig og kan undersøkes, er det som skjer i den andre privat og kun tilgjengelig for subjektet for den gitte mentale prosessen. Et av de mest sentrale problemene for den kartesianske tradisjonen er å forklare hvordan kropp og sjel øver innflytelse på hverandre:

What the mind wills, the legs, arms and the tongue execute; what affects the ear and the eye has something to do with what the mind perceives; grimaces and smiles betray the mind's moods and bodily castigations lead, it is hoped, to moral improvement. But the actual transactions between the episodes of the private history and those of the public history remain mysterious, since by definition they can belong to neither series (12).

Selv om det er opplagt at det må finnes en forbindelse mellom det som foregår i kroppen og det som skjer på det mentale planet, sliter den kartesianske dualismen med å forklare den. Transaksjonene ligger et sted mellom den fysiske og den mentale verdenen, og de er derfor verken tilgjengelige for laboratorieeksperiment eller introspeksjon (12). "They are theoretical shuttlecocks which are forever being bandied from the physiologist back to the psychologist and from the psychologist back to the physiologist" (12-13).

Mens kroppene eksisterer i en felles omgivelse, rommet, hvor de umiddelbart kan påvirke hverandre, har sinnene (minds) ikke noen felles omgivelse. Tvert imot eksisterer hvert sinn i sitt eget, separate felt, og det finnes ingen kausale forbindelser mellom det som hender i et sinn og det som foregår i et annet. "Only through the medium of the public physical world can the mind of one person make a difference to the mind of another" (13). Det begynner nå å bli tydelig hva Wimsatt og Beardsley hadde i tankene, da de betegnet forfatterintensjonen som utilgjengelig og i noen tilfeller indirekte tilgjengelig. Forfatterens intensjon er for dem "design or plan in the author's mind" (Wimsatt og Beardsley 1976: 1) og er derfor utilgjengelig for andre enn forfatteren. Det finnes imidlertid den fysiske verdenen som kan

fungere som et medium, hvorfra en kan, i analogi til ens egne mentale hendelser, gjette seg til hva som foregår i en annens sinn.

[...O]ne person has no direct access of any sort to the events of the inner life of another. He cannot do better than make problematic inferences from the behaviour of the other person's body to the states of mind which, by analogy from his own conduct, he supposes to be signalled by that behaviour (Ryle 1984: 14).

Når dette allerede er problematisk for slutninger dedusert av en annens umiddelbart iaktatt oppførsel, hvor mye vanskeligere må det da være å trekke velbegrunnede slutninger fra et dikt en annen har skrevet? For når vi leser diktet, er vi vanligvis distansert fra forfatteren i både tid og rom, og kan derfor ikke forholde oss til hennes kroppslige uttrykk utover artefaktet hun har skapt.

Den kartesianske konsepsjonen om dualismen mellom kropp og sjel forutsatte lenge at i det minste tilgangen til subjektets egne mentale hendelser ikke er problematisk.

[... A] person has direct knowledge of the best imaginable kind of the workings of his own mind. Mental states and processes are (or are normally) conscious states and processes, and the consciousness which irradiates them can engender no illusions and leaves the door open for no doubts. [...] The inner life is a stream of such a sort that it would be absurd to suggest that the mind whose life is that stream might be unaware of what is passing down it (13-14).

I følge denne, nå utdaterte, konsepsjonen av mentale hendelser kunne i det minste subjektet selv ha autoritativ viten om sin bevissthet. Denne posisjonen er imidlertid blitt drastisk svekket, blant annet grunnet mer og mer forskning på det underbevisste. Veldig mye av det som foregår på det mentale planet, er vi ikke bevisste om, og til og med når vi har en bevisst forestilling om hva som foregår, kan det ikke utelukkes at denne forestillingen er feilaktig<sup>50</sup>. Den epistemologiske konsekvensen en må trekke av denne erkjennelsen er: andre kan ikke kjenne til mitt sinn, og det kan godt hende at jeg ikke gjør det selv heller (Tanney 2008: 242).

Hva betyr et slikt resultat for den kartesianske dualismen, og ikke minst den avledede forestillingen om forfatterintensjonens utilgjengelighet? La oss sammenlikne resultatet med vår faktiske språkbruk i dagliglivet:

---

<sup>50</sup> For et plastisk eksempel på intensjonelle, men ubevisste handlinger se Tanney 2008: 241.

The verbs, nouns and adjectives, with which in ordinary life we describe the wits, characters and higher-grade performances of the people with whom we have to do, are required to be construed as signifying special episodes in their secret histories, or else as signifying tendencies for such episodes to occur. When someone is described as knowing, believing or guessing something, as designing this or as being amused at that, these verbs are supposed to denote the occurrence of specific modifications in his (to us) occult stream of consciousness (Ryle 1984: 15).

Hvordan lar vår bruk av alle disse ordene seg forklare, om den kartesianske dualismen skulle være riktig? Når det som foregår i en annens bevissthet er utilgjengelig, til og med for personen selv, hvordan kan det da være at vi oftest oppnår enighet, når vi beskriver for eksempel hverandres intensjoner? ”Something must be wrong at the outset with a theory of mental phenomena that renders so inadequate our everyday use of these verbs” (Tanney 2008: 242). Med utgangspunkt i skillet mellom kropp og sjel, kan vi i beste fall lage hypoteser om hva som foregår i bevisstheten, som prinsipielt aldri kan bli bekreftet (243). Imidlertid kan alle *de facto* uttale seg om andres mentale tilstander, og disse uttalelsene framstår ikke så sjelden som korrekte, samt at vi er i stand til å korrigere dem når de viser seg å være feilaktige. Det var nettopp denne kompetansen som gjorde at filosofene overhodet anså det som nødvendig å undersøke det mentales natur og plass (Ryle 1984: 15):

Finding mental-conduct concepts being regularly and effectively used, they properly sought to fix their logical geography. But the logical geography officially recommended would entail that there could be no regular or effective use of these mental-conduct concepts in our description of, and prescriptions for, other people’s minds (15).

Det betyr altså at dualismen overhodet ikke kan gjøre rede for hvordan det kan ha seg at vi i hverdagen har forestillinger om hva som foregår i en annens bevissthet, for eksempel om hun intenderer noe, med overveiende riktighet. Tvert imot tilsier forestillingen om en dualisme av kropp og sjel at det er meget usannsynlig at våre hypoteser om mentale hendelser skulle vise seg å stemme. Dette må imidlertid bety at den kartesianske forestillingen om denne dualismen er feilaktig.<sup>51</sup> Tenkere som Ryle og Tanney er sterkt influert av Ludwig Wittgenstein, og resultatet av deres undersøkelser av intensjonens påståtte utilgjengelighet viser at den kartesianske dualismen bryter med et sentralt verdikt av Wittgenstein:

---

<sup>51</sup> Ryle analyserer feiltakelsen som dualismen baserer seg på, grundig i *The Concept of Mind*, og kommer fram til at det dreier seg om en feil i kategorien (”category-mistake”). Jeg forlater imidlertid Ryle på dette stedet, ikke på grunn av en eventuell uenighet, men rett og slett fordi det holder for mitt anliggende å ha vist at dualismen er inkongruent med vår faktiske bruk av språket; hvorfor den er det er imidlertid irrelevant for min videre oppgave.

Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur Beschreiben.  
Denn sie kann ihn auch nicht begründen.  
Sie läßt alles wie es ist<sup>52</sup> (Wittgenstein 1960: § 124).

Hvis filosofien imidlertid ikke skal røre ved den faktiske språkbruken, men derimot la alt forbli slik som det er, har den kartesianske dualismen forlatt filosofiens område. På dette grunnlaget må også Wimsatt og Beardsleys påstand om forfatterintensjonens generelle utilgjengelighet avvises. Muligheten for at en realisert intensjon viser seg i diktet, men ikke behøver en egen tilnærming, skal jeg komme tilbake til senere.

Som jeg nevnte tidligere, er det ikke bare nykritikken som avviser forfatterintensjonen som et relevant aspekt i analysen av litterære tekster. Når det gjelder strukturalismen, er spørsmålet om forfatterintensjonen ikke relevant, fordi det faller utenfor målsetningen, en strukturalistisk analyse har. Strukturalismen er, slik retningens navn allerede markerer, mest opptatt av å undersøke den litterære tekstens struktur (Lothe et al. 1997: 240). ”Tekstens skapelsesprosess (og dermed forfatteren) vurderes som uinteressant [...]” (240). Det vil si at en strukturalistisk lesning er en autonom lesning, som ønsker å synliggjøre strukturene i en litterær tekst. En kan si at spørsmålet strukturalismen stiller til en tekst er ”hvordan”. Min spørsmålsstilling er imidlertid nokså annerledes, i og med at jeg er interessert i ”hva” (et intendert budskap) som kommuniseres ”hvordan”. Dermed spiller det altså ingen rolle for min analyse at strukturalismen ekskluderer forfatterensintensjon, i og med at grunnen til dette er å finne i en hensikt med analysen som overhodet ikke tilsvarer den jeg selv har i møtet med Frieds diktning.

Mer komplisert er det imidlertid med de ulike poststrukturalistiske avvisningene av forfatterintensjonen. Grunnet det begrensede omfanget til oppgaven min, må jeg begrense meg til å vise at måten jeg nærmer meg intensjonen på, lar seg forsvare mot poststrukturalistiske innsigelser. For en grunnleggende og teoretisk fundert tilbakevisning av poststrukturalismens ekskludering av forfatterintensjonen, som jeg anser som fullt mulig, strekker dessverre ikke plassen til. Forsvaret for min måte å betrakte forfatterintensjonen på, kan imidlertid først komme når jeg har vist hvordan denne alternative praksisen skal fungere.

\*

---

<sup>52</sup> ”Filosofien må på ingen måte gripe inn i den faktiske språkbruken, alt i alt kan den altså bare beskrive den. For den kan heller ikke begrunne den. Den lar alt være som det er” (Wittgenstein 1997: § 124).

Før jeg nå går videre til å undersøke en annen måte å betrakte intensjonen på, og dermed gjøre den til en legitim del av diktanalysen, er det på tide å begrunne hvorfor forfatterens intensjon i det hele tatt skal spille en rolle i analysen av politiske dikt. I definisjonen jeg presenterte tidligere, brukte jeg Max Webers begrepsforklaring for politikk og det politiske som en orientering. Jeg framhevet allerede da at ”Streben” (det å trakte eller strebe etter noe) og ”Interessen” er sentrale elementer i hans definisjon. Det er viljeshandlinger som danner grunnlaget for politikken; uten agentenes intensjoner om å forandre eller opprettholde maktfordelingen i samfunnet, kan politiske handlinger ikke tenkes. Et politisk dikt kjennetegnes ved at det inngår i flere diskurser, nemlig i den estetiske og den politiske. Det er dette jeg betegner som det politiske diktets dobbeltkarakter. For å kunne delta i den politiske diskursen, må diktet uttrykke et ønske om å opprettholde eller forandre maktforholdene. Dermed inntar det politiske diktet en særstilling i den estetiske diskursen, siden det avviser et krav som står sentralt i mye estetisk teori, kravet om interesseløshet. Det er derfor kunstens autonomi ikke er et meningsfullt konsept for å nærme seg politiske dikt (jefvnfør kapitlene om *contradictio in adjecto* og Adorno).

Hvis det å trakte etter forandring eller opprettholdelse av maktfordelingen er en fundamental del av det politiske, må det politiske diktet posisjonere seg og kan ikke påberope seg å være uten interesse. I så fall ville diktet falle utenfor kategorien. Slike interesser er utenomlitterære intensjoner, som styrer diktet. En som utelukkende er interessert i diktets estetiske kvaliteter, kan selvfølgelig velge å se bort fra intensjonen. Er en derimot opptatt av sjangerens spesielle egenskaper, og villig til å ta dem på alvor, blir det påtrengende å innbefatte intensjonen i analysen. Å analysere et politisk dikt kun etter estetiske standarder, betyr å ikke ta hensyn til noen av diktets elementære bestanddeler og sjangeren det inngår i, og framstår derfor for meg som en ufullstendig analyse.

Det gjelder altså å finne en måte å nærme seg forfatterens intensjon på som gjør det mulig å integrere den i analysen av politiske dikt. Selvfølgelig er det ikke mulig å betrakte mentale hendelser hos en annen umiddelbart, men så snart en fjerner seg fra det kartesianske verdenssynet, blir det mulig å se en logisk forbindelse mellom en tekst, respektive dens tolkning, og forfatterintensjonen. Jeg skal i det følgende undersøke hva denne forbindelsen består i, og hvorfor vi kan tillate oss å formulere ytringer om forfatterens intensjon, selv om vi ikke umiddelbart kan se hva som foregår i hennes sinn.

Wimsatt og Beardsley har i sin artikkel antydnet en mulig tilgang til forfatterintensjonen ved å påpeke at intensjonens innhold, når den faktisk realiseres, foreligger i diktet som er

resultatet av denne intensjonen. "If the poet succeeded in doing it [that, which he tried to do], then the poem itself shows what he was trying to do" (Wimsatt & Beardsley 1976: 2).

Konklusjonen de trekker ut av denne erkjennelsen, er imidlertid at det nettopp derfor ikke er nødvendig å rette oppmerksomheten mot intensjonen. "A poem can *be* only through its *meaning* – since its medium is words – yet it *is*, simply *is*, in the sense that we have no excuse for inquiring what part is intended or meant" (2). I dette ser de en eklatant forskjell mellom et dikt og praktiske meddelelser, slik vi bruker og møter dem i våre daglige liv. "In this respect poetry differs from practical messages, which are successful if and only if we correctly infer the intention" (2). Det kan selvfølgelig diskuteres om ikke poesien på et visst nivå også innbefatter en meddelelse, eller et budskap<sup>53</sup>. Å diskutere dette spørsmålet på et allment plan, er imidlertid ikke min oppgave. Jeg har allerede vist at det å kommunisere, altså det å transportere et budskap, er et grunnleggende element i det avgrensede området politisk diktning.

Inngangsporten til forfatterens intensjon må altså, om den finnes, befinne seg i selve teksten. Før jeg nå skal gå løs på hvordan en kan åpne denne porten, vil jeg først se på hva det egentlig konkret er, det vi alminnelig betegner som intensjon. Når en leter etter noe, er det en fordel å vite hva eksakt en leter etter. Den amerikanske filosofen Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe har i *Intention* fra 1957 undersøkt hvordan begrepet intensjon brukes, og har funnet ut at termen intensjon har tre forskjellige funksjoner. Når noen sier "jeg skal gjøre det og det", betegnes dette som uttrykk for en intensjon ("expression of intention"). Videre kan vi si om en handling at den er intensjonell ("intentional action") og vi kan dessuten spørre om hvilken intensjon noen hadde ved å handle på den og den måten ("intention *in* doing") (Anscombe 2000: § 1). Den for oss relevante forståelsen av intensjon for diktanalysen er den tredje av de nevnte. Den første innbefatter ikke utsagn av typen: "Hensikten min med å skrive 'Verstandsaufnahme' var å oppfordre leserne til kritisk tenkning." Et slikt utsagn ville være en forklaring på en intensjon av den tredje typen. Den andre funksjonen av intensjon, det vil si spørsmålet om det dreier seg om en intensjonell handling, vil i de fleste sammenhenger ikke være et interessant spørsmål å stille. Det er opplagt at det å skrive en tekst er en handling som må ha vært intendert av forfatteren, med et mulig unntak for surrealistenes eksperimentering med *écriture automatique*. At Erich Fried ikke har skrevet sine dikt i en slags søvngjengersk tilstand, er ubestridelig.

---

<sup>53</sup> Anniken Greve argumenterer omfattende for at litteratur alltid innbefatter en meddelelse (jf. Greve 2008: 221-230).

Det vi er ute etter, er altså hvordan vi kan finne ut hva som er intensjonen ved å skrive et dikt. Hvordan beskriver vi vanligvis en annens intensjon ved å utføre en handling? Jeg påstår at vi stadig vekker beskriver andres intensjoner uten å være oss bevisst at det er dét vi gjør. Når vi beskriver en handling, vil vi ofte beskrive denne handlingen på den måten som gir mest mening. Jeg skal forsøke å illustrere dette ved å gi to forskjellige beskrivelser av en lite kompleks handling: en person A står foran en bokhylle, retter blikket mot bøkene, løfter armen og strekker den mot bøkene, beveger fingrene på en måte som er egnet for å ta tak i en av bøkene, griper den og senker armen sin igjen. En slik beskrivelse virker kunstig, og det ville ikke falt oss inn å beskrive As handling på en slik måte i vårt daglige liv. Vi ville rett og slett beskrive handlingen ved å si at A tar en bok ut av hylla. Det vil si vi antar at A ikke bare står foran en bokhylle og streker armen sin, men vi legger en betydning i denne handlingen, nemlig at As intensjon ved å stå og strekke armen, er å ta en bok ut av hylla. Det vil vanligvis ikke oppstå uenighet om en slik beskrivelse, og dette nettopp fordi vår forståelse av handlinger baserer seg på at vi tror at agenten som utfører en handling, også står i en viss forbindelse til denne handlingen.

La oss se litt nærmere på hvordan beskrivelser av en handling og antakelser om agentens intensjon henger sammen. I § 4 spør Anscombe hvordan vi beretter om en persons intensjoner. Hun spør videre om det finnes noen utsagn av typen ”A intenderer X” som med stor sikkerhet er sanne (Anscombe 2000: § 4). Hun understreker at sjansen for å si noe sant om en persons intensjoner er stor, når man kan vise til en handling noen faktisk har utført. ”For whatever else he may intend, or whatever maybe his intentions in doing what he does, the great number of things which you would say straight off a man did or was doing, will be things he intends” (§ 4). Det Anscombe er opptatt av her, er å vise med hvilken letthet vi uttaler oss om en annens intensjoner i hverdagen, og at flesteparten av disse uttalelsene viser seg å være sanne.

[W]e can simply say ’Look at a man and say what he is doing’ – i.e. say what would immediately come to your mind as a report to give someone who could not see him and who wanted to know what was to be seen in that place. In most cases what you will say is that the man himself knows; and again in most, though indeed fewer, cases you will be reporting not merely what he is doing, but *an* intention of his – namely, to do that thing (§ 4).

Anscombe påpeker imidlertid at vi på denne måten ikke alltid får tak i den intensjonen vi er mest interesserte i; ofte vil vi vite ikke bare at en person intenderer det hun gjør, men også hva



hun videre intenderer *ved* å gjøre dette. I forhold til mitt eksempel betyr det at vi muligens er mer interessert i om A tar boken ut av hylla for å lese i den, eller for å kaste den mot noen, eller for å gi den til noen osv, enn at A intenderer å ta en bok ut av hylla. Den videre intensjonen noen har ved å gjøre noe, er det imidlertid ofte ikke mulig å se direkte ut fra hva hun gjør. Anscombe påpeker at det blant annet er på grunn av dette at mange filosofer har trodd at de for å kunne finne ut om intensjonen måtte rette sin oppmerksomhet utelukkende mot det som skjer på det mentale planet, og se bort fra handlingen. Hun proklamerer derimot at vi burde fokusere aller først på handlingen som utføres (§ 4). Når Wimsatt og Beardsley påstår at vi ikke behøver å vie spesiell oppmerksomhet til en intensjon som er realisert i teksten, overser de at den videre intensjonen med en handling ofte ikke kan sees direkte ut av handlingen, respektive handlingens resultat. Det vil si at ut av diktet kan vi kanskje trekke konklusjonen om at forfatteren intenderte å skrive diktet slik det framstår, men vi får ikke uten videre vite hva som var den videre intensjonen *ved* å skrive diktet.

Når det ikke direkte er mulig å se den videre intensjonen ved en handling ut fra selve handlingen, gjelder det å trekke inn omstendighetene handlingen skjer i. For å tydeliggjøre hvilken betydning omstendighetene til en handling har for våre muligheter til å bestemme hvilke intensjoner som ligger til grunn for en handling, har Anscombe laget følgende eksempel:

A man is pumping water into the cistern which supplies the drinking water of a house. Someone has found a way of systematically contaminating the source with a deadly cumulative poison whose effects are unnoticeable until they can no longer be cured. The house is regularly inhabited by a small group of party chiefs, with their immediate families, who are in control of a great state; they are engaged in exterminating the Jews and perhaps plan a world war. – The man who contaminated the source has calculated that if these people are destroyed some good men will get into power who will govern well; or even institute the Kingdom of Heaven on earth and secure a good life for all the people; and he has revealed the calculation, together with the fact about the poison, to the man who is pumping. The death of the inhabitants of the house will, of course, have all sorts of other effects; e.g., that a number of people unknown for these men will receive legacies, about which they know nothing (Anscombe 2000: § 23).

Ved å spørre hva mannen gjør, kan man få alle mulige slags svar, som for eksempel at han pumper, at han sliter ut skosålene sine, at han arbeider og tjener penger, at han forsørger sin familie, at han lager en forstyrrelse i luften osv. Alle disse svarene, og mange flere som kan tenkes, er beskrivelser av handlingen. Det gjelder i et neste skritt å ekskludere alle de beskrivelsene som ikke betegner intensjonelle handlinger: "He is X-ing" is a description of an

intentional action if (a) it is true and (b) there is such a thing as an answer in the range I have defined to the question why are you X-ing" (§ 23). Det vil si de relevante beskrivelsene kjennetegnes ved at det finnes et relevant svar på spørsmålet "hvorfor?", nemlig et svar som benevner en intensjon ved handlingen X. Anscombe har etablert kriterier for et i denne forstanden relevant svar på spørsmålet "hvorfor?" (§ 16). Et svar som kun angir en årsakssammenheng tilfredsstiller ikke Anscombes krav: "Hvorfor skrek du?" – Fordi jeg slo fingeren min med hammeren." Dette er en god begrunnelse for å skrike, men svaret viser tydelig, ved å angi en årsakssammenheng (*cause*), at handlingen (å skrike) i denne sammenhengen ikke var intensjonell. Det å gi en interpretasjon av handlingen, er derimot et typisk tilfelle for å angi en intensjonell handling: "Hvorfor strekker du armen din?" – "Jeg tar en bok ut av hylla." Det samme gjelder også for tilfeller, der en nevner en framtidig hendelse: "Hvorfor tar du tøyet ned fra lina?" – "Det kommer til å regne." Noen ganger kan også et svar som angir en hendelse som ligger tilbake i tiden være et relevant svar i Anscombes forstand, nemlig når det angir et motiv: "Hvorfor drepte du ham?" – "Han drepte min far (og jeg ville hevne meg)." <sup>54</sup>

La oss gå tilbake til vårt eksempel med mannen som pumper vann i tanken for å forgifte partilederne. Vi kan for eksempel stille spørsmålet: "Hvorfor beveger du armen din opp og ned?" Dermed tar vi utgangspunkt i en lite kompleks handling, som vi kan ha berettiget mistanke om at blir utført intensjonelt. Svaret: "jeg pumper.", bekrefter denne mistanken i samsvar med de kategoriene Anscombe har satt opp. Å beskrive den kontinuerlige bevegelsen av armen som pumping, er en interpretasjon av handlingen. Vi kan nå fortsette å spørre hvorfor mannen gjør dette for å oppnå klarhet om hans videre intensjoner: "hvorfor pumper du?" – "For å fylle opp vanntanken." – "Hvorfor fyller du opp vanntanken?" – "For å forgifte dem som bor i huset." Det vil si at for hvert svar vi får: "for å Y", kan vi, forutsatt at svaret viser oss at det dreier seg om en intensjonell handling, fortsette å spørre "hvorfor gjør du Y?" og vil få et svar av typen "for å Z" og så videre (§ 23).

Med en gang en ser litt nøyere på svarene vi har fått på spørsmålene, blir det tydelig hvorfor omstendighetene til en handling spiller en viktig rolle for å kunne avgjøre intensjonen til denne handlingen. Hvert svar forutsetter flere omstendigheter for å kunne være sant (§ 26). Bevegelsen av armen er kun pumping, når det faktisk finnes en pumpe, og han fyller opp

---

<sup>54</sup> En mer detaljert beskrivelse av kriteriene for hva som er et relevant svar på spørsmålet "hvorfor?", er å finne i Anscombe 2000 § 16. Der finnes det også en utfyllende begrunnelse hvorfor visse typer svar må ekskluderes.

vanntanken kun når det finnes en slange eller ledning fra pumpen til vanntanken, og han forgifter dem bare når det faktisk er gift i vannet og så videre:

So there is one action with four descriptions, each dependent on wider circumstances, and each related to the next description of means to end; which means that we can speak equally well of *four* corresponding intentions, or of *one* intention – the last term that we have brought in in the series. By making it the last term so far brought in, we have given it the character of the intention (so far discovered) *with* which the act in its other descriptions was done (§ 26).

Det finnes ingen formelle begrensninger for hvor mange beskrivelser en slik rekke kan bestå av. Imidlertid er det viktig å ha i bakhodet at alle må stå i et slikt forhold til hverandre at det siste svaret kan fungere som et svar på alle spørsmålene som gikk forut for det. Alle de forutgående svarene kan dermed sees på som beskrivelser av ”hvordan” det siste svaret, den overordnede intensjonen, ble utført (§ 26).

Det finnes to opplagte problemer ved denne framgangsmåten. For det første kan den vi spør, lyve om sine intensjoner; det er for eksempel lite sannsynlig at noen som har til hensikt å forgifte noen, vil røpe sin intensjon. For det andre kan det hende at vi ikke har mulighet til å spørre agenten hvorfor hun utfører en gitt handling; dette problemet blir spesielt presserende når agenten er død. Men er det overhodet nødvendig å spørre agenten om hennes handlinger, og, i tilfelle det foreligger et svar fra agenten, er det mulig å motbevise svaret hun har gitt?

Jeg var tidligere inne på hvordan omstendighetene omkring en handling spiller en rolle for å kunne beskrive den korrekt. Beskrivelsen av en handling innbefatter imidlertid å uttale seg om intensjonen ved handlingen; først dermed begynner handlingen å gi mening for oss. Det vil si at for å beskrive en handling korrekt og dermed etablere rettferdiggjorte hypoteser om intensjonen ved handlingen, må vi ta hensyn til omstendighetene til handlingen. Julia Tanney har eksemplifisert dette ved det samme eksemplet Anscombe har brukt: for å kunne beskrive på nytt (”re-describe”) det at noen beveger armen sin opp og ned som pumping, er det ikke nok å se på bevegelsen han utfører med kroppen. Vi må utover dette iakta om han holder fast i en pumpe og om pumpen fungerer. I så fall ville vi beskrive hans handling på nytt som pumping. Fyller han også opp vanntanken? ”Again, we would look beyond the movement itself to investigate whether the pump is removing water from its source and depositing it in, say, another accessible reservoir. Tanney skildrer denne prosessen av å stadig beskrive på nytt ved hjelp av en treffende metafor: det er som å bruke et kamera og åpne linsen mer og mer for å få en videre vinkel (Tanney 2008: 244). Utover det et vanlig kamera

kan, er det imidlertid ofte nødvendig for å bestemme intensjonen å utvide perspektivet ikke bare i rom, men også i tid. I vårt eksempel ville vi for eksempel se på om de som bor i huset faktisk kommer til å bli forgiftet; i et tilfelle av hevn ville vi sett på hendelser som gikk forut for handlingen. Istedenfor å se på hva som foregår hos agenten på det mentale planet, ser vi altså mer og mer på konteksten, for å kunne vurdere med hvilken intensjon en handling blir utført: "In ascertaining intentions here, our imaginary camera has opened up to consider the wider context of the situation; it has not homed in on private events in the consciousness of the pump operator nor on events occurring in his brain" (244-245). Det finnes altså en mulighet til å nærme seg en annens intensjon ved å se på handlingen i den større sammenhengen den blir utført i. Akkurat det samme spørsmålet som vi stilte i første omgang til agenten, kan vi også stille oss selv: "hvorfor gjør vedkommende dette?"

Men har ikke agenten privilegert tilgang til svaret? Hvis man imidlertid ser på det å lete etter en intensjon som en mulighet til å gi en beskrivelse av en handling mest mulig mening, innehar ikke agenten en autoritativ posisjon lenger. Det finnes for eksempel tilfeller hvor agentens svar ikke gir like mye mening som intensjonen en utenforstående betrakter kan trekke ut av handlingen. Tanney har gitt et tydelig eksempel på dette: En skuespiller forlater en klesbutikk uten å betale for designklærne hun gjemmer under kåpen sin. Jurymedlemmene som skal bedømme hennes sak, må få rede på hennes intensjoner. "Doing this is not a matter of hypothesizing episodes in her consciousness; it is certainly not an act of hypothesizing non-conscious events in her brain. It is a matter of ascertaining whether the action [...] can be re-described as an act of shoplifting or stealing" (Tanney 2008: 245). Vi kan forestille oss at skuespilleren, da hun tok på seg klærne, ble tatt opp av et overvåkningskamera med mikrofon, og at det kan høres på opptaket at hun sier "jeg stjeler ikke, jeg øver bare til et filmopptak". Dette ville imidlertid med sikkerhet ikke være nok for jurymedlemmene til å frikjenne henne. For å kunne akseptere at hennes handling ikke er et tyveri, er det nødvendig for juryen å refokusere deres kameralenser. De er nødt til å se på hendelser før og etter at hun forlater butikken som la forklaringen at hun kun øvet for et filmopptak framstå som mer meningsfullt, enn den at hun stjal (245). Når slike hendelser eller omstendigheter ikke finnes, ville juryen holde fast ved at hennes handling best kan beskrives som et tyveri. Det finnes altså tilfeller hvor en er nødt til å forkaste agentens svar på hvorfor hun gjorde noe. En grunn til dette kan være at agenten lyver, men det finnes langt flere. Swirski ramser opp de viktigste av disse grunnene med tanke på at agenten er en forfatter:

[...] the finiteness of our cognitive resources often enough manifests itself in forgetfulness, inability to think through all implications, or simply a lack of explicit awareness of the kind that makes many writers report surprise at the behavior of their own creations. Even under the best circumstances [...] authorial introspections can also be inaccurate owing to marketing opportunism, taking credit for happenstance, or reporting intentions that never were (Swirski 2010: 138-139).

Dette betyr imidlertid ikke at det agenten har å si om sine intensjoner, er uten noen relevans. For det agenten uttaler, er en forståelse av intensjonen hun handler med (Tanney 2008: 245). Når vi forkaster agentens uttalte intensjon, og isteden tillegger handlingen en intensjon som gir mer mening ut fra omstendighetene, betyr det at vi favoriserer noen kriterier for intensjonen framfor noen andre (Cioffi 1976: 65).

Cioffi sier at vi er nødt til å ta et valg om vi oppdager et avvik mellom den intensjonen forfatteren påstår at ligger til grunnen for verket, og den vi leser i det. Vi kan enten velge å se på den meningen vi finner i verket som tilfeldig, eller vi må anta at forfatteren tok feil, det vil si at hun selv ikke var klar over sin intensjon, eller at hun lyver, eller kanskje ikke husker riktig lenger, eller noe liknende. Så snart det dreier seg om komplekse sammenhenger, er det, i følge Cioffi, nærliggende å tro at det var forfatteren som tok feil (65). Begrunnelsen for en slik avgjørelse ligger i det at verket gir bedre mening med den lesningen vi valgte. Dette argumentet støttes ytterligere av Swirskis poeng om at den utgitte romanen<sup>55</sup> meget gjerne kan være forfatterens beste uttrykk for intensjonen, uavhengig av opplysninger hun gir senere (Swirski 2010: 138).

I følge Cioffi blir spørsmål om intensjon først interessante når vi oppdager et avvik mellom vår forståelse av en tekst og den intensjonen forfatteren påstår at står bak. Han har altså et nokså annerledes utgangspunkt enn det jeg har. For meg er intensjonen et relevant spørsmål for å kunne gi en utfyllende lesning av et politisk dikt. Imidlertid presenterer Cioffi en interessant anmerkning i begynnelsen av sin artikkel: "What any general thesis about the relevance of intention to interpretation overlooks is the heterogeneity of the contexts in which questions of interpretation arise" (Cioffi 1976: 58). Dette gjelder tilsynelatende også for hans påstand om at spørsmålet om intensjon først blir relevant når det finnes en diskrepans mellom leser og forfatter; for en analyse av politiske dikt er forfatterens intensjon en relevant størrelse uansett.

---

<sup>55</sup> Swirski forholder seg utelukkende til narrative tekster; jeg ser imidlertid ingen grunn til at hans tenkning ikke skulle la seg overføre til lyrikk.

Resultatet så langt er altså følgende: oftest når vi beskriver en handling, gjengir vi ikke bare selve handlingen, men vi tolker den også ved at beskrivelsen vår innbefatter intensjonen den ble utført med. At vi stadig vekk etablerer hypoteser om intensjonen bak en handling, er vi lite bevisste om. Dette fordi det intensjonelle aspektet allerede ligger skjult i en vanlig beskrivelse av en handling, samt at vi har lett for å tenke på intensjoner som noe av privat karakter som andre ikke har tilgang til. Den intensjonen som vi umiddelbart fra handlingen kan resonnerer oss fram til, er ofte ikke den intensjonen vi er mest interessert i. For å finne den overordnede intensjonen *ved* en handling må vi stille spørsmålet "hvorfors?" og se nøye på omstendighetene til handlingen. På hvilke måter kan handlingen beskrives på nytt, og hvilken gjenbeskrivelse gir mest mening? Skulle vår gjenbeskrivelse være i konflikt med agentens interpretasjon av sin egen handling, gjelder det å avveie hvilken av beskrivelsene som gir mest mening; agenten er ikke autoritativ i relasjon til sin egen intensjon. Handlingen og intensjonen blir beskrevet sammen; det er den logiske forbindelsen mellom disse to.

En slik tilnærming til intensjonen kan forholdsvis lett overføres til analysen av litterære tekster, selv om en selvfølgelig burde ha i bakhodet at en tekst ikke er en handling, men resultat av en handling. En beskrivelse av en handling er en tolkning av den, en måte for oss som mennesker å gi mening til de handlingene som blir utført i vår omverden. På liknende vis tolker vi litterære tekster; en god del av tolkningsarbeidet består i å beskrive teksten, og målet er også her å gi mening til det litterære uttrykket vi er blitt konfrontert med. På samme måte som vi forsøker så godt vi kan å se en handling som integrert i en gitt situasjon i tid og rom, kan vi også se på en tekst som integrert i en kontekst, for eksempel ved å se på den historiske konteksten, forfatterens øvrige verk, sjangeren den inngår i, osv. Interpretasjonen av teksten og forfatterens intensjon er logisk knyttet sammen i gjenbeskrivelsen av teksten.

\*

Spørsmålet nå er om en slik pragmatisk måte å nærme seg forfatterens intensjon på, lar seg forsvare mot argumentene mot å befatte seg med den, som er blitt framsatt av poststrukturalistiske tenkere. Jeg kan dessverre ikke forholde meg til all postmodernistisk tenkning som kunne vært relevant i forhold til dette, og begrenser meg derfor til en av de mest innflytelsesrike tekstene i denne sammenhengen, nemlig Roland Barthes essay om forfatterens død ("La mort de l'auteur") fra 1968.

Barthes sentrale poeng er at det er språket og ikke forfatteren som taler til oss (Barthes 1984: 62). Han henter sin begrunnelse for denne tesen fra lingvistikken, og påstår at språket kun kjenner til et subjekt, og ikke til en person. Dette subjektet er tomt utenfor

utsigelsen ("l'énonciation"), men er tilstrekkelig for å holde språket sammen (63-64). Det finnes ingen tid bortsett fra utsigelsestidspunktet, og hver tekst er derfor for alltid skrevet *hic et nunc*. Han trekker veksler på talehandlingsteorien og understreker at teksten betraktet som en utsigelse, er nettopp det som talehandlingsteorien betegner som et performativt utsagn. Ved å kombinere denne tankegangen med en tydelig Kristeva-inspirert forestilling om intertekstualitet (jf. Kristeva 1985: 146), konkluderer han at det å gi en tekst en forfatter, er å begrense teksten. Forfatteren som det siste eller finale signifikatet (Gud) setter en stopper for tekstens multidimensjonale rom (Barthes 1984: 65). Derfor proklamerer han at leserens fødsel, nemlig som den som kan observere alle de potensielle betydningene i en tekst, skjer på bekostning av forfatterens død (67).

Det som er problematisk ved Barthes essay er at den opplagt baserer seg på en feiltolkning av talehandlingsteorien. Dette blir spesielt tydelig ved hans eget eksempel på et performativt utsagn, nemlig kongenes "*Je déclare*" (jeg erklærer) (64). For at en slik talehandling kan lykkes, stilles det spesielle krav til konteksten. Det mest opplagte av disse kravene er at det faktisk dreier seg om en konge som er subjektet for talehandlingen. Sagt på en annen måte: med eksempelet sitt viser Barthes nettopp at personen som står bak subjektet ikke er irrelevant for utsagnets innhold. Eksemplet motsir også hans påstand om uttalelsens tidløshet; når kongene, slik som i mange moderne stater, ikke har noen absolutt makt lenger, mister også deres utsagn *à la* "jeg erklærer ..." sin performative kraft. Allerede Barthes utgangspunkt, det at det er språket og ikke forfatteren som taler til oss, står i en tydelig motsetning til talehandlingsteorien. Dens fundament ble lagt i John L. Austins forelesningsrekke, som verdt å merke seg ble publisert under tittelen *How to do things with words?* og ikke "What words do" eller noe liknende. Det er derfor overraskende at Barthes bruker talehandlingsteorien som en del av sitt teoretiske fundament i *La mort de l'auteur*:

Talehandlingsteorien, som med påstanden om et udsagns afhængighed af sammenhængen giver også ammunition til de kritikere, der finder dekonstruktion alt for impressionistisk og relativiserende. Ved at hævde udsagnets afhængighed af de forhold det ytres under, indsnævres muligheden for det store spillerum for fortolkninger, som dekonstruktionens sammenhængsløse tilgang indebærer (Sauerberg 2000: 92).

La oss imidlertid anta at Barthes påstand om at det å gi en tekst en forfatter, er å begrense teksten til én eneste betydning, kunne blitt redegjort for på et annet teoretisk grunnlag enn talehandlingsteorien. Ville dette være nok for å motsi en intensjonell analyse? I prinsippet ja,

men kun hvis det dreier seg om det som kalles for radikal intensjonalisme, en retning som blant andre Eric Donald Hirsch jr. står for. I følge Hirsch har teksten én betydning og den er identisk med forfatterens intensjon. Dette er imidlertid en posisjon som avviker fra den jeg nettopp har presentert, i omtrent like stor grad som den radikale anti-intensjonalismen som Wimsatt og Beardsley og også Barthes står for. Den moderate formen for intensjonalisme som jeg argumenterte for, anerkjenner imidlertid at forfatterens intensjon ikke definerer alle aspekter ved en tekst, ja til og med at forfatteren kan mislykkes i forsøket på å realisere sin intensjon. For å si det med Swirskis ord:

[...] moderate intentionalism allows that some of the work's meanings may not be fixed by the author. As a corollary it makes no sense to speak of *the* most correct interpretation, even though some interpretations may be more competent – and can be demonstrated to be more competent – than others (Swirski 2010: 137).

Det er ikke forfatterens intensjon som til syvende og sist avgjør hvordan et gitt litterært verk burde forstås, men forfatterens intensjon er en del av aspektene ved et verk som det kan være formålstjenlig å undersøke i analysen. Istedenfor Barthes totale relativisme, der i prinsippet alle lesninger er likeverdige, etableres det ikke én absolutt lesning som består i all æve, men det åpnes for flere forskjellige lesninger som kan vurderes kvalitativt, uten at det derfor behøver å finnes én blant dem som er den mest korrekte. En viss begrensning av teksten finner altså sted, men jeg anser dette overhodet ikke som en svakhet, men heller en styrke ved framgangsmåten jeg valgte. På denne måten blir det mulig å vurdere forskjellige analyser opp mot hverandre, og å forkaste lesninger som over *jouissance* ved signifikantenes spill glemmer at teksten også innebærer kommunikasjon. Og menneskelig kommunikasjon baserer seg jo nettopp på det faktum at vi ikke tolker den andres utsagn på alle tenkelige måter, men begrenser oss til de betydninger som framstår som meningsfulle. Poststrukturalistiske lesninger, som Barthes selvfølgelig bare er én representant for, av Frieds dikt kan helt sikkert ha mye for seg, og vil komme fram til aspekter ved dem som min analysemetode ikke har tilgang på. Dette anser jeg imidlertid ikke som problematisk, siden min målsetning akkurat er å se diktenes kommunikative aspekt i relasjon til deres estetiske uttrykk.

Det finnes altså gode grunner til å trekke inn Erich Frieds intensjon i analysen av ”Verstandsaufnahme”. Siden det er et politisk dikt, og dermed tar stilling i og til en politisk diskurs, er det påtrengende for en utfyllende analyse av diktet å se på intensjonen ved det. Ved å beskrive diktet gir jeg mening til det, og dette innbefatter at jeg knytter Frieds intensjon opp



til det. Spesielt tydelig blir det ved de delene av min analyse som tok for seg de gjentatte oppfordringene som blir rettet mot leseren (jf. særlig min analyse av strofene tre og fem). Ved å trekke inn diktets kontekst, det vil si den historiske situasjonen i Tyskland på begynnelsen av 70-tallet, diktsamlingen *Die bunten Getüme* som ”Verstandsaufnahme” er en del av, relevante tekster fra Frieds øvrige verk (for eksempel de diktene der han påpeker kontinuiteten mellom den unge Forbundsrepublikken og NS-diktaturet), samt hans biografi (hans tidligere medlemskap i kommunistiske organisasjoner og den kritiske distansen han inntok overfor kommunismen senere), mener jeg å ha lyktes i å begrunne min hypotese om at den overordnede intensjonen hans ved ”Verstandsaufnahme” er å oppfordre til selvstendig og kritisk tenkning, basert på menneskets ukrenkelige verdighet, istedenfor på markedslogikken. Rettferdighet, også overfor politiske motstandere som kommunistene, er et gjennomgående tema i diktet, som det ser ut som om Fried tror at kan fremmes ved hjelp av kritisk og ikke stereotyp tenkning.

Det finnes, så vidt meg bekjent, ingen tilgjengelige uttalelser av Erich Fried om hva som var hans intensjon ved å skrive ”Verstandsaufnahme”. Dermed blir det altså ikke mulig å vurdere den forståelsen av hans intensjon som jeg avledet av min lesning av ”Verstandsaufnahme”, opp mot hans erklærte intensjon. Det som imidlertid finnes, er en mer allmenn uttalelse av Fried hvor han opplyser om den generelle intensjonen ved hans virke som forfatter. I et radiointervju fra 1975, altså kun to år før publikasjonen av *Die bunten Getüme* og, i følge hans egen opplysning, midt i den tiden han skrev på denne samlingen, sier Fried at han ser på kampen mot fremmedgjøring som litteraturens hovedoppgave:

Ich glaube ja nicht, daß es die Hauptaufgabe der Literatur ist, eine dienende Magd der Politik zu sein, sondern daß es Hauptaufgabe der Literatur ist, wie aller Kunst, gegen die Entfremdung zu kämpfen – für das wirkliche Hören, Sehen, Fühlen, Denken gegenüber den Schablonen und denkfeindlichen und sehfeindlichen Mustern in unserer Gesellschaft. Dabei ergibt sich natürlich das politische Engagement zu einem gewissen Grad von selbst<sup>56</sup> (Kesting 1982: 32).

Kampen mot fremmedgjøring kunne lett blitt en tom formulering, som trolig passer, avhengig av hva en legger i det, til all engasjert diktning. Det Fried forstår med denne frasen, stemmer imidlertid veldig bra overens med min hypotese om hans intensjon med å skrive

---

<sup>56</sup> ”Jeg tror ikke at litteraturens hovedoppgave er å være politikkenes tjenestepike, men at det er litteraturens, som all kunsts, hovedoppgave å kjempe mot fremmedgjøring – å kjempe for det å virkelig høre, se, sanse, tenke i motsetning til sjablongene og de tankefiendtlige og synsfiendtlige mønstre i vårt samfunn. Dermed oppstår selvfølgelig det politiske engasjementet til en viss grad av seg selv.”

”Verstandsaufnahme”. Det skal være en kamp for virkelig tenkning overfor stereotypier og mønstre som er fiendtlige mot tenkningen. Det motsatte av tenkning i sjablonger og mønstre er imidlertid ikke noe annet enn selvstendig tenkning, altså nettopp det som jeg hevder at ”Verstandsaufnahme” oppfordrer til. Fried setter denne kampen mot fremmedgjøring i forhold til sin samtid og understreker i denne sammenhengen enda en gang kontinuitetene mellom NS-regimet og Forbundsrepublikken anno 1975:

Wenn man aber gegen Entfremdung kämpft in einer Zeit, in der es Gaskammern und Massenvernichtung gibt, in der es in der Bundesrepublik eine Bundeswehr gibt, für die durch ein Gesetzblatt bestimmt wird, daß Angehörige der Waffen-SS und der Hitlerschen Vollzugspolizei unter Beibehaltung ihrer Dienstränge oder einen Dienstrang höher übernommen werden, bei gleichzeitigem Kommunistenverbot, wobei Kommunisten von alten Nazirichtern zu Gefängnisstrafen verdonnert werden – wenn es also solche gespenstischen Vorgänge geben kann, dann muß man auch diesen Dingen nachforschen [...] <sup>57</sup> (33).

Fried understreker altså enda en gang det manglende radikale bruddet mellom Tyskland før og etter 1945 og gir en rekke eksempler på hvilke uheldige tradisjoner som får fortsette i Forbundsrepublikken. Det er påfallende at Fried eksplisitt nevner ”Kommunistenverbot” i denne sammenhengen, selv om det tyske kommunistpartiet KPD allerede ble forbudt i 1956, altså nesten tjue år før intervjuet. Dette viser i hvor stor grad han fortsatt er opptatt av kommunistenes skjebne, trass i at han allerede under krigen trakk seg tilbake fra kommunistiske organisasjoner.

---

<sup>57</sup> ”Når en imidlertid kjemper mot fremmedgjøring i en tid hvor det finnes gaskammere og masseødeleggelse, når det finnes en arme i Tyskland, som har overtatt medlemmene i Waffen-SS og Hitlers utøvende politi, med samme rang som de hadde eller høyere, etter at dette ble vedtatt ved lov, samtidig som det kommunistiske partiet blir forbudt og kommunister blir dømt til fengselsstraff av gamle nazidommere – når det altså er mulig at alle disse uhyggelige prosessene finnes, må en også etterforske disse hendelsene [...]”

## Retorikkens rolle – ”Tiermarkt / Ankauf”

Både mine anmerkninger til ”17.-22. Mai 1966” og min analyse av ”Verstandsaufnahme” har vist at retoriske elementer spiller en ikke ubetydelig rolle i Frieds politiske diktning. Dette kommer ikke som noen stor overraskelse, for, som jeg allerede har påpekt, retoriske grep er en viktig del av kommunikasjonens midler for å fremme et budskap. Tatt i betraktning at politiske dikt er nødt til å kommunisere, grunnet sin spesielle stilling som innlemmet i den politiske diskursen, er det nærliggende at de benytter seg av retoriske grep. At det ikke dreier seg om enkelttilfeller, men at det derimot handler om et grunnleggende aspekt ved mye av Frieds diktning, og spesielt den delen av forfatterskapet som etter min definisjon kan betegnes som politisk, viser Alexander von Bormanns gjennomgang av retoriske elementer i Frieds diktning (jf. Bormann 1986: 5-23). Samtidig har min analyse av ”Verstandsaufnahme” vist at bruken av retoriske grep i den politiske diktningen ikke alltid er et gode, men at den kan stå i motsetning til den overordnede målsetningen ved diktet.

Retorikkens rolle i Frieds politiske diktning krever derfor en nærmere betraktning. Ut fra min undersøkelse hittil virker følgende resonnement nærliggende: politiske dikt har en dobbeltkarakter. De inngår både i en politisk diskurs og en litterær tradisjon. Derfor stilles det både kommunikative og estetiske krav til dem. De må bære et budskap og samtidig ha estetiske kvaliteter. Budskapet er preget av en utenomlitterær intensjon, nemlig å forandre eller opprettholde maktfordelingen i samfunnet. Retorikken er det tradisjonelle hjelpemidlet for å fremme et budskap og overbevise mottakeren om dets riktighet. Retorikken defineres tradisjonelt som ”klassisk teori om talekunst, metode for overbevisende offentlig tale og/eller kunstferdig utnyttelse av språket” (Lothe et al. 1997: 215). Det kan altså se ut som at det på det retoriske nivået er mulig å knytte det kommunikativt virkningsfulle, i form av overbevisende tale, til det estetisk interessante, nemlig en kunstferdig utnyttelse av språket. Betyr det at retorikken er kongeveien for den politiske diktningen, fordi den åpner for en forening av de to aspektene som danner den politiske diktningens dobbeltkarakter?

Jeg skal i det følgende prøve ut denne hypotesen i møte med Frieds dikt ”Tiermarkt / Ankauf” (GW 2, 26-27) som er å finne i samlingen *Unter Nebenfeinden* fra 1970. Det er ikke tilfeldig at jeg velger nettopp dette diktet. ”Tiermarkt / Ankauf” er en *found-text*, og kan derfor fungere som en utfordring for hypotesen: teksten er i utgangspunktet ikke skapt av forfatteren, muligheten for bruk av retoriske grep ser dermed ut til å være svært begrenset, om ikke fraværende. Diktet lyder i sin helhet slik:

Tiermarkt / Ankauf

- 1      Der Polizeipräsident  
in Berlin sucht:  
Schäferhundrüden.
- 5      Alter ein bis vier Jahre,  
mit und ohne  
Ahnentafel.
- Voraussetzungen: einwandfreies Wesen  
rücksichtslose Schärfe  
ausgeprägter Verfolgungstrieb
- 10     Schußgleichgültig  
und  
gesund
- 15     Überprüfung  
am ungeschützten Scheintäter  
Hund mit Beißkorb
- Gezahlt werden  
bis zu  
750,-- DM
- 20     Angebote an:  
Der Polizeipräsident  
in Berlin W-F 1
- 1 Berlin 42  
Tempelhofer Damm 1-7  
Tel. 69 10 91
- 25     Apparat  
27 61  
Strich 64

Diktet er i tillegg utstyrt med en note, hvor det står: ”Diese Anzeige des Polizeipräsidioms erschien im Westberliner *Tagesspiegel* am 28. Februar und 7. März 1970. 28. Februar: Reißkorb; 7. März: Beißkorb – Wortlaut nicht verändert”<sup>58</sup> (GW 2, 27).

---

<sup>58</sup> ”Denne annonsen til politikammeret ble publisert i den vestberlinske avisa *Tagesspiegel* 28. februar og 7. mars 1970. 28. februar: Reißkorb; 7. mars: Beißkorb – ordlyden uforandret.”

Den kunst-historiske konteksten er den avgjørende betingelsen for å kunne definere ”Tiermarkt / Ankauf” som et dikt. Ved at Fried har integrert politikammerets annonse i sin diktsamling, har han satt den i en kontekst som tilsier at det dreier seg om et dikt. En del av denne konteksten er også at *readymade*-kunst allerede er blitt en anerkjent størrelse på tidspunktet da ”Tiermarkt / Ankauf” ble publisert. Marcel Duchamps *En prévision du bras cassé* (1915) og *Fountain* (1917) vakte mye oppmerksomhet i det tidlige 20. århundret. Verkene utløste en stor debatt om hva som er kunst og hva som ikke er det. Når Fried over 50 år senere overfører ideen om å bruke funnete objekter til poesien, er *readymade*-kunsten for lengst blitt anerkjent som en del av kunstverdenen. Dette gjør det mye lettere å anerkjenne ”Tiermarkt / Ankauf” som et dikt. Fried gjør imidlertid noe mer med annonsen han har funnet, enn bare å presentere den i en annen kontekst: han deler teksten inn i vers og strofer, samt forandrer på tegnsettingen og bruken av majuskler. Dermed gjør typografien det enklere for oss å oppfatte ”Tiermarkt / Ankauf” som et dikt. Ordlyden forblir derimot uforandret.

Noen litteraturvitere definerer dikt som tekst i vers (Lamping 2001: 40; Wagenknecht 1989: 11). Interessant nok brukes gjerne ”Tiermarkt / Ankauf” som et eksempel på at det er formen, det vil si inndeling i vers og strofer, som er det spesifikt poetiske ved et dikt, og ikke nødvendigvis språket (Lamping 2001: 40; Wagenknecht 1989: 103-104). Jeg var allerede tidligere inne på at oppkomsten av prosadikt i det 19. århundre ikke kan redegjøres for ut fra en definisjon som har inndelingen i vers som sitt sentrale element. Definisjonen er imidlertid også problematisk, spesielt i møte med et *found-text*-dikt som ”Tiermarkt / Ankauf”. For det første kunne det tenkes at Fried hadde brukt politikammerets annonse uten å dele den inn i vers. Som annonse i en dagsavis var den opprinnelige teksten preget av forholdsvis mange linjebrudd, og liknet dermed utseendemessig allerede litt på et dikt. Hadde det ikke også vært et dikt om Fried hadde holdt fast ved de opprinnelige linjebruddene, istedenfor å dele teksten inn i vers?<sup>59</sup> For det andre finnes det enorme mengder tekst som inneholder linjeskift, som tabeller, lister, programmeringskode og liknende. Åpenbart dreier det seg om motiverte linjeskift, ikke påtvungne linjebrudd. Siden vers ikke lenger behøver å være metrisk bundne, blir det vanskelig å begrunne hvorfor det i slike tilfeller ikke dreier seg om vers, og som konsekvens om dikt. Den kontekstorienterte definisjonen jeg foreslo, unngår disse problemene.

---

<sup>59</sup> Selvfølgelig hadde det vært et annet, og trolig mindre interessant dikt i så fall. En ontologisk definisjon av hva som er et dikt må imidlertid være verdinøytral (Swirski 2010: 27).

Wagenknecht påpeker at *found-text*-dikt, og andre dikt som tar utgangspunkt i en prosatekst, begrunner sin status som dikt først og fremst ved å kreve å bli lest med samme oppmerksomhet som lesere nettopp bare vier dikt. (Wagenknecht 1989: 102). I følge ham er årsaken til dette inndelingen i vers (102). At inndelingen i vers spiller en viktig rolle når det gjelder å gjøre leseren oppmerksom på hva som egentlig står der, er selvfølgelig riktig. Det Wagenknecht overser, er imidlertid konteksten; det er først innen visse litterære kontekster, for eksempel en diktsamling, at inndelingen i vers fører til mer oppmerksomhet overfor det språklige materialet. En handleliste ville jeg under vanlige omstendigheter ikke lest med like stor oppmerksomhet som et dikt, selv om linjeskiftene kan oppfattes som vers. Så snart denne handlelisten blir publisert i en diktsamling, ville jeg imidlertid lest den oppmerksomt for å forstå hvorfor noen valgte å sette den inn i denne nye konteksten. Jeg ville begynt å lete etter poetiske kvaliteter ved den. På samme måte overser Albrecht Holschuh konteksten; han påstår at det er nok å se en åpnet bok fra flere meters distanse for å kunne avgjøre om det som står i boken er dikt (Holschuh 1998: 123-124). Dette er trolig sant så lenge konteksten tilsier at det dreier seg om litteratur. Befinner en seg derimot på en forsamling for informatikere eller økonomer ville det ikke vært like lett å avgjøre om det er dikt, programmeringskode eller en liste over investeringsmuligheter, når en ser boksidene på flere meters avstand. I møte med et dikt som "Tiermarkt / Ankauf" gjelder det altså ikke bare å være oppmerksom på linjeskiftenes funksjon, men også på hvordan konteksten, det vil si diktsamlingen og forfatterskapet det er en del av, preger diktet. Fried selv virker å være mest opptatt av hvilken effekt inndelingen i vers har på lesningen. I innledningen til den andre delen av *Höre, Israel!*, som består utelukkende av *found-text*-dikt, skriver han: "Texte in Verszeilen zu zerlegen, ohne ein Wort zu verändern, bewirkt, daß man beim Lesen genauer sieht, was da eigentlich steht"<sup>60</sup> (GW 2, 99). Leseren skal altså bli i stand til å se bedre hva som nøyaktig står i teksten. Litt tidligere i samme diktsamling understreker Fried at dette først og fremst gjelder ordvalget (GW 2,95). Det er altså tre aspekter en burde undersøke når det gjelder *found text*-dikt: ordlyden, effekten av versifiseringen og konteksten.

"Tiermarkt / Ankauf" gjengir en annonse politimesteren har sendt inn for å kjøpe schæferhunder av hankjønn. Dette ønsket er gjengitt i det første verset, som i den opprinnelige annonsen<sup>61</sup> var skrevet i fete typer som en slags overskrift. Diktets tittel består derimot av

<sup>60</sup> "Det å dele tekster inn i verselinjer, uten å forandre et ord, fører til at en når en leser, ser nøyere på hva som egentlig står der."

<sup>61</sup> Annonsen, slik den var på trykk 7. mars 1970, er gjengitt i Holschuh 1998: 127. For enkelhets skyld har jeg lagt ved en kopi av annonsen. Se vedlegget på s.105.

rubrikken annonsen sto under, nemlig dyremarked / ønskes kjøpt. I de neste tre strofene angis det i detalj hvilke krav som stilles til hundene, og i strofe fem gjøres det oppmerksom på at hundene vil bli kontrollert før et eventuelt kjøp. Den sjette strofen spesifiserer til hvilken pris politiet er interessert å kjøpe, og de siste tre strofene gjengir kontaktinformasjonen.

Mens tittelen og den første strofen fungerer som en introduksjon for leseren, er effekten av inndelingen i vers i den andre strofen at leseren blir nøyere oppmerksom på hva som står der. Linjene i strofe to blir kontinuerlig kortere. I den siste av dem står det kun et ord: "Ahnentafel" (stamtavle). Deretter følger det et punktum, det ene av totalt kun to i hele diktet, og en blanklinje. Ordet "Ahnentafel" står altså helt alene på linjen. Det typografiske oppsettet med punktum og blanklinje krever at leseren stopper opp ved dette ordet og reflekterer over det. En stamtavle viser hvem en stammer fra, hvem som var de tidligere generasjonene. Innenfor hundeavl er det vanlig å bruke stamtavler for å bevise at hunden er av ren rase, det vil si at den i tidligere generasjoner utelukkende ble avlet av schæferhunder. Planmessig avling av schæferhunder begynte først på 1890-tallet, dermed er det teoretisk mulig å etterprøve ren rase hundre år tilbake i tid.

En likhet mellom den første og den andre strofen er oppsiktsvekkende: i begge står det kun et ord i den siste linjen som blir etterfulgt av et punktum. I den første strofen er dette ordet "Schäferhundruden" (schæferhunder av hankjønn). Den formelle likheten mellom "Ahnentafel" og "Schäferhundruden" inviterer til å se på disse ordene i sammenheng, utover den opplagte semantiske forbindelsen i og med at det dreier seg om stamtavlene til schæferhunder. Schæferhunden er den mest utbredte rasehunden i Tyskland, med over 250.000 sertifiserte eksemplarer.<sup>62</sup> Når ordet "Schäferhund" brukes i hverdagen, assosieres det vanligvis med rasen tysk schæfer, og ikke den overordnede familien av schæferhunder. Dette fordi familien domineres tydelig av tysk schæfer, angivelig verdens mest populære hund. Schæferhunden er altså så å si den mest 'tyske' av alle hunder. Når stamtavler knyttes sammen med noe veldig tysk, går assosiasjonene nærmest automatisk til den nyere tyske historien. Raserenhet ble krevet av nazistene, som måtte bevises med en såkalt *Ariernachweis* (arierbevis). Innføringen av disse arierbevisene var forankret i den første rasediskriminerende loven<sup>63</sup> nazistene vedtok i 1933.

Men er koplingen av en hunderase og stamtavler sterk nok til å trekke nazistenes ugjerninger inn i diktet? Det står jo tross alt ikke engang "deutsche Schäferhunde" der, og det

---

<sup>62</sup> Informasjonen er hentet fra [www.schaeferhunde.de/site/index.php?id=173](http://www.schaeferhunde.de/site/index.php?id=173) som dessverre ikke angir forfatteren. Hjemmesiden drives av "Verein für Deutsche Schäferhunde (SV) e.V."

<sup>63</sup> "Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" fra 7. april 1933.

er vel helt vanlig at rasehunder har stamtavler? Slik kunne mulige innvendinger mot å assosiere fra "Ahnentafel" til "Ariernachweis" lyde. For å forsvare assosiasjonen gjelder det nå å forankre den kontekstuell. Forfatteren av diktet er en tyskspråklig jøde som selv måtte flykte fra Østerrike. Mange av hans slektninger ble myrdet nettopp fordi de ikke kunne få et arierbevis. Diktsamlingen *Unter Nebenfeinden* inneholder riktignok ingen andre dikt som umiddelbart tematiserer den tyske nazismen, men som jeg viste i analysen av diktet "Verstandsaufnahme", trekker det seg som en rød tråd gjennom forfatterskapet at Fried påpeker kontinuiteter mellom naziststyret og Forbundsrepublikken. Videre kan assosiasjonen også underbygges ved å se på den historiske konteksten "Tiermarkt / Ankauf" står i. I årene før utgivelsen av *Unter Nebenfeinden* nådde studentenes protestbevegelse i Tyskland sitt høydepunkt. Ved siden av Vietnamkrigen var en av hovedgrunnene til opprøret det manglende bruddet med naziststyret etter 1945. Studentene kritiserte særlig at mange statsansatte, ikke minst i politiet, var gamle funksjonærer fra nazitiden.<sup>64</sup> Utover den partikulære kritikken mot enkeltpersoner som fortsatte sin karriere etter 1945, ble det også på et mer allment plan kritisert at strukturene og ånden i de nyetablerte institusjonene fortsatt skulle være preget av fascistisk tankegods. Fried var solidarisk med studentopprøret og tok aktivt del i det, blant annet ved å holde taler og appeller og delta i demonstrasjonstog. Jeg synes derfor at assosiasjonen til arierbeviset er alt annet enn fjern, og jeg skal etter hvert vise at dette også harmoniserer med resten av diktet.

Jeg skal ikke underslå at det i den femte linjen står "mit und ohne" (med og uten), og at stamtavlen derfor ikke er noe absolutt krav fra politiet. Trolig spilte stamtavlen en rolle i forhold til hvilken pris som til slutt ble betalt for hunden. Konklusjonen min så langt er at framhevingen av ordet "Ahnentafel" i kombinasjon med den formelle likheten med "Schäferhund" understreker at en nazistisk påvirket språkhabitus fortsatt eksisterte i politiet i 1970.

Den tredje strofen utmerker seg ved en parallellstilling av tre forskjellige egenskaper som kreves av hundene. Parallelliteten oppstår ved at hver egenskap beskrives av en kombinasjon av et adjektiv, respektive et adjektivisk brukt partisipp ("ausgeprägter"), og et substantiv. Inntrykket av parallellitet forsterkes ved at adjektivene er stavelsesrike med identisk antall stavelser; de består av fire stavelser hver. Kolonet i den tredje strofens første linje skaper en liten retardasjon før den første egenskapen oppføres. På grunn av pausen

---

<sup>64</sup> Den daværende politimesteren i Berlin, Klaus Hübner, født 1924, kom først til politiet i 1949. Inntil 1945 var han soldat i Wehrmacht (Vierhaus og Herbst: 2002: 368).



mellom "Voraussetzungen" (forutsetninger) og "einwandfreies Wesen" (plettfri karakter) oppnås det at alle de tre egenskapene, og ikke bare de to som står alene på hver sin linje, står for seg selv. Ved høytlesning av diktet, som i og med tekstens prosaiske karakter ikke følger et metrisk mønster, blir det på grunn av kolonet og de to linjeskiftene naturlig å lese med en liten pause før hver av egenskapene og trykk på første stavelse i adjektiven. Denne kombinasjonen av typografiske og lydmessige effekter fører til at de tre egenskapene står fram som likeverdige. Det vil si at ved at de tilskrives samme lydmessige valør og plasseres på tre etterfølgende linjer, skapes det en forventning om likeverdig semantisk valør.

Ved å rette så mye fokus på likeverdigheten mellom disse tre egenskapene understrekes deres reelle uforenlighet. De to siste står i et motsetningsforhold til den første ut i fra vanlig språkbruk. En hund med "rücksichtslose[r] Schärfe" (hensynsløs skarphet) og "ausgeprägte[m] Verfolgungstrieb (utpreget forfølgelsesdrift), ville en vanligvis ikke sagt at har en plettfri karakter. Det er viktig å huske at ordlyden på dette stedet ikke er forandret fra annonsen. Fried har altså ikke tillagt disse egenskapene den samme verdien, men han har ved hjelp av inndelingen i vers og ved delvis å holde fast ved annonsens tegnsetning (kolonet er å finne i annonsen, men Fried har fjernet alle kommaer fra denne strofen) bare gjort oppmerksom på at politiet tillegger dem samme verdi. For politiet ser det altså ikke ut til å være en motsetning i det å ha en plettfri karakter på den ene siden og det å agere med hensynsløs skarphet og å ha en utpreget forfølgelsesdrift på den andre. Tvert imot er det slike egenskaper som bestemmer for dem hva som er en plettfri karakter. Igjen kan det assosieres til nazistenes ugjerninger. Forsøket på å utrydde de europeiske jødene var preget av hensynsløshet og systematisk forfølgelse. Samtidig presenterte nazistene seg selv som overmennesker med plettfri karakter.

Den fjerde strofen består av kun tre ord, hvert av dem utgjør en linje i strofen. Igjen beskrives det forutsatte egenskaper ved hundene. De skal være likegyldige overfor skudd og sunne. Tegnsetningen, et punktum etter "gesund" (sunn), er blitt fjernet, og ordet som åpner strofen har fått en majuskel. Igjen er strofen preget av en parallell oppbygning, men den varierer sterkt fra måten den forrige strofen var satt opp på. Parallelliteten oppnås her ved at det i strofens første og siste linje står kun et adjektiv. Forbindelsen mellom dem skapes av den additive konjunksjonen "und" (og). Parallelliteten underbygges av det fullstendige fraværet av tegnsetting, siden den øker den formelle likheten mellom linjene. Majuskelen i "Schußgleichgültig" (likegyldig overfor skudd) skaper for det første et jevnt skriftbilde i diktet, fordi ellers ville den fjerde strofen skille seg ut ved å være den eneste som begynner

med en minuskel. For det andre understreker den overgangen til noe nytt, på lik linje med de majusklene som i vanlig prosa markerer begynnelsen på en ny setning. Den bryter altså med den opphavlige syntaksen til annonsen. Opprinnelig var alle fem egenskapene bestanddeler av én oppramsing, adskilt med kommaer og et ”und” i slutten slik det er vanlig på tysk. Å bryte opp denne rekken påvirker diktets klang; stemmen heves når stavelsen ”Schuß” leses.

Adskillelsen, visuelt markert av majuskelen og selvfølgelig også den forutgående blanklinjen, og akustisk understreket av en heving i stemmen, inviterer leseren til å hvile ved de to siste egenskapene og tenke over forbindelsen mellom dem. Det minimale antallet ord per vers i den fjerde strofen lar adjektivene stå tydelig fram. Spørsmål slik som hva betyr det å være sunn, og hva betyr det å være likegyldig overfor skudd, trer i forgrunnen. Det er en naturlig reaksjon for en hund å vise frykt eller til og med panikk når det faller et skudd. En hund som er likegyldig overfor skudd, er trolig døv eller apatisk. Av en sunn hund ville man forventet en annenledes reaksjon. Det er altså en motsetning mellom det å være sunn og det å være likegyldig mot skudd. Politiets språkbruk underslår denne motsetningen ved å kombinere disse ønskede egenskapene. Deres forståelse av hva det vil si å være sunn, innebærer apatisk oppførsel.

For meg framstår motsetningen i strofe fire som tydeligere utarbeidet enn den i strofe tre. Hovedgrunnen til dette er ikke den semantiske betydningen, men i måten strofene er satt opp på. Adjektivene som står helt alene i linjene ti og tolv signaliserer meget tydelig for leseren at det er noe ved dem som krever hennes oppmerksomhet. En leser som ikke oppdaget motsigelsen i den tredje strofen, vil da trolig se på nytt på de andre forutsatte egenskapene og bli oppmerksom på hvor dårlig en plettfri karakter lar seg forene med hensynsløshet og en utpreget forfølgelsesdrift.

Det å erklære apati som sunnhet burde også sees på i forlengelse av assosiasjonene til nazitiden som oppsto i de forrige strofene. Ufølsomhet og likegyldighet overfor jødernes skjebne var en grunnforutsetning for at holocaust kunne finne sted. Dette gjelder ikke bare for dem som umiddelbart var involvert i jødeutryddelsen, men også for den tyske sivilbefolkningen, som ikke reagerte på at deres jødiske naboer forsvant. På samme måten som de ønskede hundene ikke viser noen reaksjon når det faller et skudd, viste store deler av befolkningen ingen reaksjon på deportasjonene. Ser en i tillegg på hvordan ordet ”gesund” ble brukt i nazisjargongen, blir forbindelsen mellom ”Tiermarkt / Ankauf” og tilintetgjørelsen av de europeiske jødene enda tydeligere: et av målene med den rasediskriminerende lovgivningen og den såkalte *Endlösung* (endelig løsning) var å skape og opprettholde det som

nazistene betegnet som en *gesunder Volkskörper* (sunn folkekropp). Koplingen mellom sunnhet og likegyldighet fantes altså hos nazistene: for at det tyske folket kunne være (bli) sunt, var det nødvendig at folket var likegyldig overfor jødernes skjebne. Det finnes dermed en likhet mellom hundenes ønskede apati overfor omverdenen, og det tyske folkets følelsesløshet overfor jødene. Begge deler burde snarere betegnes som patologiske trekk enn som tegn på sunnhet.

I strofe fem gjør politiet oppmerksom på at de forutsatte egenskapene vil bli etterprøvd. Den første linjen består igjen av kun et ord, nemlig "Überprüfung" (kontroll). Det eventuelle kjøpet skal ikke basere seg på gjensidig tillit, men derimot på kontroll. Det er ikke uvanlig i en kjøpsituasjon å forsikre seg om at den tilbudte varen lever opp til kravene en stiller til den. Derfor tror jeg at den viktigste funksjonen til linjeskiftet etter "Überprüfung" ikke ligger i det å rette oppmerksomheten mot ordet "Überprüfung", men heller i effekten verseinndelingen har på den etterfølgende linjen. I linje 14 spesifiseres det hvordan kontrollen skal gjennomføres: "am ungeschützten Scheintäter" (ved en ubeskyttet liksomgjerningsmann). En annen verseinndeling ville brutt opp den syntaktiske enheten. I og med at dette dativobjektet ikke tas fra hverandre, står den fullstendige informasjonen om hvem handlingen retter seg mot i samme linje. Kontrollen framstår som inhuman når den utføres med en ubeskyttet person. Det oppstår en kontrast mellom det ekte ved kontrollen, nemlig at personen er ubeskyttet, og det falske, det at det kun er en liksomgjerningsmann. En ubeskyttet person, som ikke har vært i konflikt med loven, utsettes for de patologiske hundene, hvis karakter er preget av hensynsløshet og apati. Riktignok reduseres det inhumane aspektet ved at det i strofe 15 anmerkes at hunden under kontrollen bærer en munnkurv. Linjeskiftet etter "Scheintäter" fører imidlertid til at leseren i et kort øyeblikk bare er informert om det inhumane aspektet ved kontrollen. Det forblir en ettersmak av noe umenneskelig ved måten kontrollen skal foregå på. Ytterligere forsterkes dette inntrykket når en tar noten som står under diktet med i betraktning. Akkurat på det ene stedet i annonsen hvor det kan skimtes medfølelse ved at hunden i det minste skal bære en munnkurv for ikke å skade testpersonen, har en trykkfeil sneket seg inn i annonsen. Første gang den sto på trykk i *Tagesspiegel* sto det "Reißkorb" istedenfor "Beißkorb". Selv om "Reißkorb" ikke er et ord på tysk, kan det skape assosiasjoner hos leseren, for eksempel den at det er en kurv hunden river i stykker. Det er ikke sagt at feilen ble begått av den politiansatte som skrev teksten, det kan like gjerne ha hendt i redigerings- eller trykkeprosessen. Ikke desto mindre er trykkefeilen

egnet til å minske troen på et menneskekjærlig politi, i hvert fall i den foreliggende sammenhengen.

Den sjette strofen angir endelig det for selgeren mest interessante aspektet ved salget: prisen. Politiet tilbyr ”bis zu / 750,-- DM” (inntil / 750,-- tyske mark). At beløpet står i en egen linje kan forstås som en kritikk av fokuset på det finansielle. Samtidig markerer ”bis /zu” en skjevhet i forhandlingsposisjonen, der politiet ensidig fastsetter en maksimalgrense uavhengig av hundens kvaliteter. Den eksponerte pengeverdien står i kontrast til fraværet av verdier i annonsen ellers. Hunden som selges, har en immateriell verdi som en ledsager i livet, som en del av familien eller til og med som venn. Slike verdier nevnes imidlertid ikke i annonsen. Dette kommer ikke som en stor overraskelse, siden det tross alt handler om en kjøpsannonse. Fraværet av positive, for eksempel humanistiske, verdier, som gradvis avsløres i politiets uttrykksmåte, er derimot påfallende. Kontrasten jeg sikter til, er ikke den at hunden utover å være en vare i en transaksjon, også er av immateriell verdi, men heller den at pengeverdien framstår som den eneste i en annonse preget av fravær av høyere verdier. Måten politiet presenterer seg på i annonsen, gir ikke inntrykk av at de orienterer seg etter humanistiske verdier og er opptatt av befolkningens vel. Derimot virker politiet som en aggressiv, hensynsløs institusjon uten et menneskelig ansikt. De egenskapene politiet ettertrakter hos hunder, kan en lett få mistanke om at er de samme som politiet selv ønsker å representere.

De siste tre strofene gjengir politiets kontaktinformasjon; både adressen og telefonnummeret er angitt. Bare det faktumet at Fried har tatt disse nokså tekniske opplysningene med i diktet, vekker oppmerksomhet. Tre av ni strofer, en tredjedel av diktet, brukes til å gjengi kontaktinformasjonen. Dette forsterker diktets dokumentariske funksjon; adressen understreker at det handler om et ekte tilbud fra politikammeret i Berlin, og ikke om en tekst som Fried selv har funnet på. En som tviler på dette, kan, eller kunne i det minste, ringe til det oppgitte nummeret og forhøre seg om annonsen. De siste tre strofene har imidlertid en effekt som er større enn bare den å understreke diktets dokumentariske karakter. Adressen begynner i linje 20 med ”Der Polizeipräsident” (politimesteren). Det står altså en konkret person bak annonsen, selvfølgelig ikke i den forstand at politimesteren selv har skrevet teksten, men det er han som står ansvarlig for den. Politimesteren i Berlin i 1970 var Klaus Hübner, et menneske av kjøtt og blod. Hans navn finnes imidlertid ikke i annonsen, selv om han nevnes to ganger, først i linje en og så i linje 20. Ved konsekvent å unngå å bruke hans navn, framstår politikammeret som en anonym instans. Menneskene som står bak,

skjules bak funksjonen de innehar. Politikammeret har intet menneskelig ansikt som representerer det utad.

Den siste strofen forsterker inntrykket av en anonym, ikke-menneskelig instans ytterligere. Ordet ”Apparat” står alene i strofens første linje og vekker assosiasjoner til ’Beamtenapparat’ (apparat av statsansatte). Det teknokratiske ved institusjonen politikammer utkrystalliserer seg. I annonsen sto det opprinnelig bare forkortelsen ”App.”. Assosiasjonen trer tydeligere fram fordi forkortelsen er blitt skrevet ut. I tillegg har Fried forandret på annonsen ved å erstatte skråstreken mellom ”27 61” og ”64” med det tilsvarende ordet ”Strich”. Dette grepet gjør den siste linjen mer leservennlig, men fører også til at man på en måte ikke bare kan hoppe over skråstreken, den må leses og ved høytlesning uttales. Politiets kontaktinformasjon er allerede komplisert fra før, blant annet på grunn av den redundante forkortelsen ”W-F 1” i linje 21. ”W-F 1” står for Marienhöhe kvarteret i Tempelhof, informasjonen er imidlertid unødvendig, siden postkoden ”1 Berlin 42” allerede tilsier hvor i Berlin posten skulle sendes. For øvrig fantes det bare én politimester i Vest-Berlin, betegnelsen politimesteren i Berlin W-F 1 er altså noe misvisende, i og med at det kan oppfattes som om hans ansvarsområde er begrenset til kvarteret Marienhöhe. Når det så tvinges leseren til bevisst å lese, og uttale, ordet ”Strich”, gjøres den allerede unødvendig innviklede informasjonen enda mer komplisert.

”Tiermarkt / Ankauf” er utstyrt med en note. I noten redegjør Fried for hvor han har funnet teksten. Han opplyser om trykkfeilen jeg allerede var inne på, og avslutter med å framheve at han ikke har forandret på ordlyden. Kildehenvisningen og løftet om uforandret gjengivelse av annonsens ordlyd garanterer for tekstens ekthet. Notens sier på en måte: se her, det er slik politiet vårt ordlegger seg! For ikke å ødelegge den dokumentariske effekten unnlater Fried å gjøre oppmerksom på at forandringene han har foretatt, er langt mer omfattende enn det opplagte grepet å dele annonsen inn i strofer og vers.

Sammenfattende kan en si at ”Tiermarkt / Ankauf” fungerer som en avsløring av politiets språkbruk. Ved å isolere forskjellige ord og vendinger slik som ”rücksichtslose Schärfe”, ”ausgeprägter Verfolgungstrieb”, ”Schußgleichgültig” og så videre, framhever Fried et voldelig element i politiets språk, som delvis har sine røtter i nazistenes språkbruk. Annonsen stammer fra en tid hvor politiet, spesielt i Berlin, ble opprystet mot de stadig tiltagende demonstrasjonene (Eckhardt 1991: 107). Det er en forstyrrende tanke at hunder med såpass patologiske vesenstrekk skal brukes mot mennesker som benytter seg av den demokratisk forankrede demonstrasjonsretten sin, spesielt når en tar med i betraktningen at

kritikken mot det inhumane ved politiet og det manglende bruddet med nazistene, både på et personlig og strukturelt nivå, først og fremst ble artikulert av studentene på demonstrasjonene. Utover dette retter kritikken i ”Tiermarkt / Ankauf” seg også mot politiets teknokratiske ansiktsløshet.

Misbilligelsen av politiets adferd er en kritikk av maktstrukturene i samfunnet. Med hjemmel i statens monopol på fysisk vold er politiet umiddelbart involvert i statens maktutøvelse. I misbilligelsen av politiets voldelighet ligger det et implisitt ønske om en forandring av maktstrukturen. Dette behøver ikke å bety at politiet skal avskaffes, men snarere at det skal bli mer humant og mindre voldelig. Utøvelsen av det statlige voldsmonopolet pålegger politiet et særlig ansvar for å bruke fysisk vold kun som *ultima ratio*. Spesielt i møte med demonstranter på den tiden ”Tiermarkt / Ankauf” ble skrevet, viste politiet seg som lite tilbakeholden i bruken av fysisk vold. Demonstrasjonene mot besøket fra den persiske sjahen 2. juni 1967 får stå som et drastisk eksempel på politiets voldelighet i årene før diktet ble til. De var preget av en intensiv bruk av køller, knyttnever og spark mot demonstrantene, og endte med at politimannen Karl-Heiz Kurras<sup>65</sup> drepte studenten Benno Ohnesorg, ”Tiermarkt / Ankauf” faller innenfor kategorien politisk diktning, fordi det tar tydelig stilling mot et anonymt og i sin kjerne voldelig politi. Kritikken mot politiet er den utenomlitterære intensjonen som preger diktet og som innlemmer det i den politiske diskursen.

\*

Spørsmålet er nå om den kunstferdige realiseringen av den utenomlitterære intensjonen foregår ved hjelp av retoriske grep. De parallelle strukturene i strofe tre og fire kan minne om parallellismer (jf. Lausberg 1971: § 264-273), men ingen av formene som Lausberg beskriver, stemmer overens med hvordan strofe fire eller fem er bygget opp. Den klassiske retorikken kjenner både til semantiske og syntaktiske gjentakelser som danner parallelle strukturer. I ”Tiermarkt / Ankauf” understreker parallellføringene motsigelser mellom egenskapene. Dermed faller semantiske paralleller bort, siden de baserer seg på semantisk likhet, for eksempel synonymer. De syntaktiske parallellene Lausberg nevner, baserer seg på ulike muligheter for gjentakelse av identiske ordgrupper. Parallellene i strofe tre og fire baserer seg kun på formell syntaktisk likhet, det vil si på ordenes identiske syntaktiske funksjon. Den syntaktiske funksjonen utfylles imidlertid ikke av identiske ord, men kun av ord fra samme ordklasse. Betyr det at en ikke kan betegne disse grepene som retoriske? Må et grep være

---

<sup>65</sup> I 2009 ble det avslørt at Kurras var agent for den østtyske etterretningen Stasi (Ministerium für Staatssicherheit).

oppført i en retorisk lærebok, for at det kan kalles retorisk, det vil si er retorikken et lukket system?

For å kunne svare på slike spørsmål må en spørre seg hva retorikk er og hvordan dens område kan avgrenses fra poetikk (forstått som *poiētikē tékhne*) og grammatikk. Retorikk kan forstås både som en kunst, eller vi kan også si en teknikk (*rhētorikē tékhne*)<sup>66</sup>, og som en teori om denne kunsten. Siden ”Tiermarkt / Ankauf” opplagt ikke er Frieds bidrag til teorien om den retoriske kunsten, spør det altså om grepene han har benyttet seg av er en del av denne retoriske teknikken.

Det skilles tradisjonelt mellom tre former for *tékhne*, nemlig praktiske, teoretiske og poetiske (skapende). Retorikken er både en praktisk og poetisk *tékhne*. Den er praktisk med tanke på at den inneholder et sett med normer for gode taler, men den er poetisk med tanke på at det på basis av disse regler skapes verk (Lausberg 1990: § 34).<sup>67</sup> På språkets område er det to teknikker som er tett beslektet med retorikken: grammatikken, som er en praktisk teknikk, og poetikken, som først og fremst er poetisk. Det gjelder å avgrense retorikken overfor disse to, for å bestemme dens innhold. Forskjellen mellom grammatikk og retorikk er relativt tydelig: mens grammatikken retter seg mot korrekthet, det vil si et korrekt språk, retter retorikken seg mot veltalenhet, altså et skjønt, kunstferdig språk (§ 32). Avgrensningen overfor poetikken er derimot langt mindre tydelig. I følge Lausberg ligger det forskjellige *officium* til grunn for retorikk og poetikk; det vil si agentens intensjon, motivet for hennes språkhandling, er en annen. I poetikken strebes det etter å etterlikne virkeligheten,<sup>68</sup> mens retorikken skal øve innflytelse på mottakeren av det språklige budskapet, den skal overtale. Imidlertid er de to teknikkene gjennomsyret av hverandre: en tale vil ta i bruk mimetiske elementer, mens alle retoriske teknikker kan overføres til diktningens område (§ 35). Vi har sett et tydelig eksempel på det siste i Frieds dikt ”17.-22. Mai 1966”.

Jeg anser det ikke som problematisk at det ikke lar seg gjøre å etablere et vanntett skille mellom overtalelses- og ditekunsten. Det holder å ha en rettesnor å orientere seg etter, og denne rettesnoren ligger altså i intensjonen ved den språklige handlingen. De språklige

---

<sup>66</sup> Gresk *tékhne* betyr kunst, men er samtidig den etymologiske roten til ordet teknikk. I forhold til retorikk kan ordene kunst og teknikk brukes om hverandre, avhengig av om en vil understreke det kreative eller det håndverksmessige ved retorikken.

<sup>67</sup> Det er også blitt argumentert for at det finnes aspekter av en teoretisk teknikk i retorikken (jf Lausberg 1990: §§ 34, 36. Disse aspektene er imidlertid ikke relevante for min analyse.

<sup>68</sup> Jeg er klar over at en definisjon av ditekunsten basert på begrepet *mimesis* er problematisk. For å kunne forstå hva retorikken er, synes jeg imidlertid at den beste veien å gå er den via den antikke forståelsen av de forskjellige kunstene.

grebene som innbefatter et element av overtalelse kan vi betegne som retoriske. Dermed er ikke retorikken begrenset til de forskjellige figurene, tropene og andre teknikker som listes opp i retoriske lærebøker, men i prinsippet et felt under utvikling som åpner for nye måter å overtale mottakeren på. I forhold til ”Tiermarkt / Ankauf” betyr det altså at alle grebene som er med på å fremme kritikken av politiet som en anonym og i sin kjerne voldelig instans, og som dermed forsøker å overbevise leseren om denne kritikkens riktighet, er retoriske. Jeg har i min analyse av ”Tiermarkt / Ankauf” vist at kritikken mot politiet blir artikulert ved hjelp av å sette annonsen inn i en ny kontekst, ved å dele den inn i vers og ved å sløyfe en del av tegnsettingen, samt ved å foreta minimale forandringer slik som majuskelen i ”Schußgleichgültig” eller erstatningen av en stråstrek med ordet ”Strich”. Det er på grunn av disse grebene at diktet blir oppfattet som en kritikk av politiet basert på språkbruken.

Hypotesen min var at det er på det retoriske nivået at det kommunikative elementet, det politiske budskapet, kan forenes med det estetisk interessante. Ved første øyekast kan det se ut som om min analyse bekrefter denne hypotesen: budskapet i ”Tiermarkt / Ankauf” fremmes ved hjelp av kunstferdige språklige grep som kan betegnes som retoriske. Videre lar dette poenget seg også overføre til ”Verstandsaufnahme”. Også Frieds grep med å bytte ut prefiksene ”be-” og ”ver-” kan sees på som et retorisk grep. For det første er assosiasjonene som dette grepet skaper, egnet til å fremme det kritiske budskapet, og for det andre er selve dette grepet en måte å parodierte det byråkratiske språket på. Utsiftingen av prefiksene er, som jeg viste, et sterkt grep for å få leseren til å stille seg kritisk til de beskrevne forholdene. Retorikken spiller altså en avgjørende rolle i de politiske diktene jeg har sett på hittil. Det spørs imidlertid om analysen griper dypt nok. Er retorikkens funksjon allerede tilstrekkelig beskrevet ved å påpeke at den kombinerer en teknikk for overtalelse med en kunstferdig språkbruk? Og er det estetiske ved Frieds dikt uttømmende karakterisert ved å knytte det utelukkende til de retoriske grebene han tar i bruk?

I det forrige århundrets litteraturteori gjorde retoriske lesninger et *comeback* med oppkomsten av Yale-skolens dekonstruksjonisme. Særlig Paul de Mans lesninger av kanoniske verk har understreket et annet aspekt ved retoriske troper og figurer enn det kunstferdige og overbevisende. Kimen til dette andre aspektet ligger i forskjellen mellom grammatikk og retorikk. Som jeg var inne på tidligere retter grammatikken seg mot et korrekt språk. Denne korrektheten innebærer at språket feilfritt representerer det som ligger utenfor språket. Selvfølgelig handler det ikke om en faktisk feilfri representasjon, men om en målsetning, som kun tilsynelatende oppnås gjennom en korrekt bruk av grammatikken. Ren



grammatikk ("pure grammar") hevder at en uproblematisk, dyadisk betydning av tegnene er mulig (Man 1979a: 9). I følge Kenneth Burke, som de Man henviser til, er imidlertid defleksjon, altså et avvik fra betydningen, grunnlaget til det retoriske aspektet ved språket:

Kenneth Burke mentions *deflection* [...], defined as "any slight bias or even unintended error," as the rhetorical basis of language, and deflection is then conceived as a dialectical subversion of the consistent link between sign and meaning that operates in grammatical patterns [...] (8).

De Man bebreider sine samtidige for ikke å være oppmerksomme på denne eklatante forskjellen, når de betrakter retorikken som en del av eller i forlengelse av grammatikken (6-8). Forholdet mellom grammatikk og retorikk er altså preget av et motsetningsforhold: der grammatikken holder fast ved en korrekt representasjon, fører retorikken til en feil, en slags forskyvning av betydningen.

Måten de Man leser litteratur på, er nokså uforenlig med min egen. Han befatter seg ikke med intensjonen ved en tekst: "[...] the only irreducible 'intention' of a text is that of its constitution [...]" (Man 1979b: 65). Dessuten setter hans lesninger ikke teksten inn i sin kontekst. På dette grunnlaget er selvfølgelig også hans forståelse av retorikk en annen enn min. For ham dreier den seg bare om studiet av troper og figurer; veltalenhet og det å overbevise mottakeren anser han som en avledet oppfattelse av begrepet retorikk<sup>69</sup> (Man 1979a: 6). Trass i disse fundamentale forskjellene i mitt og de Mans perspektiv, er det en av hans tanker som jeg skal ta med meg videre: tanken om at alle retoriske strukturer baserer seg på omvendinger: "All rhetorical structures, whether we call them metaphor, metonymy, chiasmus, metalepsis, hypallagus, or whatever, are based on substitutive reversals [...]" (Man 1979c: 113). Nettopp i disse omvendingene ligger forskyvningen i forhold til tegnenes (ordenes) betydning: retoriske grep setter spørsmål ved den grammatiske, tilsynelatende uproblematisk representerende betydningen av en setning. Et av eksemplene de Man bruker for å vise hvilke konsekvenser dette har for språkets representasjonsevner, er det retoriske spørsmålet:

The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and on the other hand a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely incompatible) prevails (Man 1979a: 10).

---

<sup>69</sup> Det å se på veltalenhet og det å overbevise mottakeren som avledete oppfattelser av begrepet retorikk, harmonerer dårlig med retorikkens historiske herkomst. Den utviklet seg med utgangspunkt i juridiske stridigheter om eiendomsretten i Syrakus (jf. Barthes 1970: 175).

Når vi har å gjøre med et retorisk spørsmål, kan vi ikke avgjøre hvilken betydning, den grammatiske eller den retoriske, som er den rådende. Dette gjelder i hvert fall så lenge vi undersøker utsagnet lingvistisk. På dette stedet avviker de Mans analysemetode drastisk fra min: for meg ville det være nærliggende å trekke inn konteksten for å kunne avgjøre hvilken betydning som er den rådende<sup>70</sup>. Unnlater man å trekke inn konteksten, blir setningens betydning tvetydig og underliggende meninger kan tre fram. En kan si at teksten på den måten blir gåtefull.

Dette kan overføres til ”Tiermarkt / Ankauf”. Fried deler annonsen inn i vers og strofer og isolerer dermed enkelte ord og vendinger. En underliggende betydning, som politiet overhodet ikke tilsiktet, blir synlig. Den samme teksten som i utgangspunkt kommuniserte politiets ønske om å kjøpe schæferhunder, forandrer sin mening drastisk og blir til en kritikk av politiet basert på etatens språkbruk. Teksten har altså nå to betydninger, en bokstavelig som er det budskapet politiet ønsket å kommunisere, og en som vi med de Man kan kalle figurlig, og som avviker drastisk fra hva vi kan anta at var politiets intensjon. Det er ikke på et lingvistisk nivå at vi kan avgjøre hvilken betydning som trenger gjennom. Denne avgjørelsen lar seg imidlertid ta så snart vi ser på teksten i sin kontekst. Som en annonse i en avis er politiets ønske om å kjøpe hunder den dominerende betydningen; som et dikt i *Unter Nebenfeinden* er tekstens rådende betydning den kritikken av politiet som jeg beskrev i min tidligere analyse. Dette betyr ikke at teksten avhengig av konteksten bare har én fast bestemt betydning. Også som et dikt i *Unter Nebenfeinden* kan politiannonsens intenderte budskap fortsatt oppfattes, og politiets inhumane og ansiktløse framtoning som diktet retter søkelys på, er å finne i annonseteksten. Vi kan derfor si at Fried, når han deler annonsen inn i vers og setter den inn i diktsamlingens kontekst, på en måte *dekonstruerer* annonsen. Fra å være en tilsynelatende entydig bestemt tekst, går annonsen over til å være flertydig og ubestemt.

En burde imidlertid være forsiktig med å kalle det Fried gjør i ”Tiermarkt / Ankauf” for en dekonstruksjon. Frieds avsløring av politiets språk fungerer på en ganske annerledes måte enn slik de Man dekonstruerer tekster. Mens de Man leter etter en apori i teksten i sine retoriske lesninger og viser hvordan figurer og troper torpederer tekstens grammatiske betydning, er alt Fried gjør å peke på teksten og si: se her! Fried tar ikke utgangspunkt i en figur eller trope, men setter fingeren på selve ordvalget. Han analyserer ikke politiets språkbruk, men gjør den kun mer synlig. Overfor leseren fungerer dette aktiviserende.

---

<sup>70</sup> De Man er klar over at denne muligheten finnes, men han benytter seg ikke av den i sine retoriske lesninger (jf. de Man 1979a: 19).

Leseren må selv oppfatte det kritikkverdige ved annonsen, ingenting blir forklart for henne. Dette blir mulig ved at diktet inviterer til en fullstendig annerledes lese måte enn den opprinnelige annonsen: det krever å bli lest langsam.

Retorikkens rolle er altså ikke begrenset til overtalelse av leseren og kunstferdig utsmykking av språket, den kan også rokke ved språkets tilsynelatende enhetlige betydning. Noe liknende har vi allerede sett i analysen av "Verstandsaufnahme". Det retoriske grepet å bytte ut prefiksene har skapt en tekst med flere betydningslag oppå hverandre. Interferensene som oppsto i "Verstandsaufnahme" var imidlertid av en annen type enn den jeg nettopp beskrev for "Tiermarkt / Ankauf". I "Verstandsaufnahme" var forholdet mellom betydningene preget av synergi: de samvirket om å fremme det kritiske budskapet. Flertydigheten som oppstår som en følge av de retoriske grepenes forskyvninger og omgjørelser, kan altså ha veldig forskjellig resultat. På dette stedet blir også forskjellen mellom de Mans metode og min, som kun henter inspirasjon fra hans tenkning, veldig tydelig: de Mans lesninger ender alltid med det samme resultatet, en fullstendig destabilisering av tekstens betydning. Ved å ta hensyn til forfatterintensjonen og konteksten, unngås dette.

## **Det estetiske møtet med et politisk dikt**

Det neste spørsmålet er nå om det estetiske ved Frieds dikt er uttømmende karakterisert ved å knytte det opp til de retoriske grepene han tar i bruk. Følger en de Man, finnes det et strikt skille mellom retoriske og estetiske lesninger:

The disjunction between the aesthetically responsive and the rhetorically aware reading, both equally compelling, undoes the pseudo-synthesis of inside and outside, time and space, container and content, part and whole, motion and stasis, self and understanding, writer and reader, metaphor and metonymy, that the text has constructed. It functions like an oxymoron, but since it signals a logical rather than a representational incompatibility, it is in fact an aporia. It designates the occurrence of at least two mutually exclusive readings and asserts the impossibility of a true understanding, on the level of the figuration as well as of the themes (Man 1979b: 72).

En retorisk bevisst lesning utelukker en estetisk lydhør lesning, det vil si en estetisk innlevelse, og *vice versa*. For de Man står altså det retoriske og det estetiske i et aporetisk motsetningsforhold. Det ville bety at undersøkelsen av de retoriske grepene, slik jeg nettopp har gjennomført den, ikke sier noe om det estetiske ved teksten. En undersøkelse av det estetiske ved "Tiermarkt / Ankauf" ville altså fortsatt være nødvendig.

Mer tradisjonelle perspektiver på forholdet mellom retorikk og estetikk etablerer imidlertid ikke en slik uoverkommelig motsetning. Allerede den teoretiske estetikken far, filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten, definerte estetikken slik: "AESTHETICA [...] est scientia cognitionis sensitivae"<sup>71</sup> (Baumgarten 1983: § 1). For det første handler estetikken altså om det sanselige, og for det andre er den rettet mot erkjennelse. Diktets kunstferdige språk er et sanselig aspekt ved det, men også en fullstendig mislykket linje i et dikt ville vært sanselig. Dessuten stopper ikke den sanselige erkjennelsen ved det kunstferdige, men baserer seg nødvendigvis på iakttakelsen av diktet i sin helhet. Baumgarten understreker derfor at estetikken ikke er identisk med retorikk og poetikk, men at den derimot er mer omfattende (§ 5).

I følge ham er den sanselige erkjennelsen analog til den fornuftsbaserte erkjennelsen (§ 1). Menneskets erkjennelse er altså todelt, noen erkjennelser baserer seg på fornuften og andre på sanselige erfaringer. En fullstendig kartlegging av menneskets erkjennelsesevner krever altså at også den sanselige iakttakelsen undersøkes: "[...] philosophus homo est inter homines neque bene tamtam humanae cognitiones partem alienam a se putat [...]"<sup>72</sup> (§ 6). Det kler ikke filosofen å utelukke en del av menneskets erkjennelse fra hennes undersøkelser. Enda mindre kler det litteraturviteren ikke å ta høyde for at ethvert møte med et dikt også er en sanselig erfaring. Uansett om en altså velger å slutte seg til de Man og hans forståelse av estetikk og retorikk som en motsetning, eller om en følger den mer tradisjonelle linjen siden Baumgarten, som anser estetikk som et mer omfattende felt enn retorikken, står det igjen å analysere det estetiske ved "Tiermarkt / Ankauf". Spørsmålet om det er de Mans eller Baumgarten og hans etterfølgeres posisjon som er den mest produktive for en lesning av politiske dikt, kan derfor foreløpig forbli ubesvart. Jeg skal komme tilbake til dette spørsmålet, men ikke før jeg har utlagt hvilke muligheter en betraktning av det estetiske som sanselig erkjennelse tilbyr.

Baumgarten skal jeg imidlertid forlate på dette stedet, blant annet fordi hans begreper om det skjønne og det sanne, samt hans insistering på at man ikke kan bli estetiker, men må være født til det,<sup>73</sup> vanskelig lar seg forene med mitt perspektiv på Frieds diktning. En som har tatt utgangspunkt i Baumgartens tenkning, spesielt i hans poeng om at estetikk handler om en spesiell evne til å iakttå, er den tyske filosofen Martin Seel. Hos Seel er denne evnen ikke

---

<sup>71</sup> "Estetikken [...] er vitenskapen om den sanselige erkjennelse." (Baumgarten 2008: § 1).

<sup>72</sup> „Filosofen er et menneske blant andre mennesker, og det er ikke bra om han tror at en så betydningsfull del av den menneskelige erkjennelse ikke passer for hans verdighet ” (Baumgarten 2008: § 6).

<sup>73</sup> "Aesthetici nascuntur, non fiunt [...]" (Baumgarten 1983: § 11), på norsk: "Estetiker blir man født til [...]. Estetiker er ikke noe man kan bli." (Baumgarten 2008: § 11).

lenger en medfødt gave til de spesielt heldige<sup>74</sup>, men derimot en genuin menneskelig måte å møte verden på (Seel 2003: 9). Det er dette møtet som danner grunnlaget for hans undersøkelse av den estetiske opplevelsen. For ham kan de estetiske objektene og den estetiske iakttakelsen kun begripes når de sees i lys av hverandre, fordi disse begrepene navngir forskjellige aspekter ved én sammenheng, nemlig situasjonen der den estetiske iakttakelsen finner sted (45-46). Dette er logisk med tanke på at estetikken handler om sansning: der ingen sanser, kan det heller ikke være noe som blir sanset, ergo ikke noe som framtrer estetisk.

Det som iakttas ved en gjenstand, er dens tilsynekomster (Erscheinungen), det vil si alle egenskaper ved den som kan bestemmes ved hjelp av en sanselig erfaring og ved å sette forskjellige begreper på dem (71). Dette høres mer komplisert ut enn det er: hvis en for eksempel betrakter en ball, dette er Seels eget eksempel, er tilsynekomstene ved ballen at den er rund, rød, kald og utslitt, at den lukter lær, at det står noe skrevet på den og så videre. Han understreker at begrepet tilsynekomst er mindre omfattende enn det kantianske begrepet om gjenstandenes empiriske realitet, fordi sistnevnte inneholder også aspekter som ikke er tilgjengelige for våre sanser, slik som den kjemiske sammensetningen av ballen (71). Det er ikke tilfeldig at Seels eksempel ikke er hentet fra kunstfeltet, men derimot baserer seg på et så hverdagslig objekt som en ball. Det å oppfatte estetikken som en vitenskap om sanselig erkjennelse, slik Baumgarten brukte termen, betyr at den ikke behøver å begrense seg til møter med kunstverk (jf. Seel 2003: 44).

Iakttakelsen av tilsynekomstene ved et objekt kan skje på to grunnleggende forskjellige måter:

Die phänomenale Wirklichkeit von Objekten liegt in ihrer Erscheinung. Diese Wirklichkeit kann unterschiedlich vernommen werden. Korrelat dieser unterschiedlichen Auffassungsweisen ist zum einen das "Sosein", zum anderen das "Erscheinen" der phänomenalen Realität [...] <sup>75</sup> (82).

Det gjensidige forholdet mellom iakttakelsen og dens objekt blir igjen tydelig: objektets fenomenale virkelighet, dets tilsynekomst, framstår ulikt avhengig av måten det iakttas på. Forskjellen mellom 'slik-væren' (Sosein) og 'Erscheinen' <sup>76</sup> er den grunnleggende

---

<sup>74</sup> Jf. Baumgartens formulering *felix aestheticus* (Baumgarten 1983: § 27).

<sup>75</sup> "Objektens fenomenale virkelighet ligger i deres tilsynekomst. Denne virkeligheten kan bli oppfattet på ulike måter. Korrelatet til disse forskjellige oppfatningsmåtene er for det ene den fenomenale realitetens 'slik-væren', og for det andre dens 'Erscheinen' [...]"

<sup>76</sup> Jeg velger ikke å oversette begrepet 'Erscheinen' fordi det ikke finnes et tilsvarende ord i det norske språket.

konstruksjonen som Seels estetikk hviler på. Det han betegner med 'slik-væren' er gjenstandens fenomenale slik og slik væren som aspektmessig kan fastsettes i proposisjonal erkjennelse (82). Igjen høres dette mer komplisert ut enn det er. Med erkjennelsens proposisjonalitet menes at det som erkjennes, kan være innhold i en språklig ytring. Det at erkjennelsen er aspektmessig, understreker at det til enhver tid kun er noen av tilsynekomstene som fastsettes, men ikke samtlige. Uansett hvor omfattende beskrivelsen av en gjenstands fenomenale realitet er, kan den aldri være uttømmende (72). Å betrakte en gjenstand i sin fenomenale slik-væren betyr altså å rette oppmerksomheten mot forskjellige tilsynekomster ved denne gjenstanden; det oppmerksomheten rettes mot kan fikseres i språklige utsagn som for eksempel "ballen er rød". Denne måten å betrakte noe på er sanselig, men ikke estetisk.

Den andre måten å oppfatte gjenstandens fenomenale realitet på, som Seel betegner som *Erscheinen*, avviker ganske drastisk fra dette. Med gjenstandens *Erscheinen* menes interaksjonen mellom de i en gitt situasjon *her og nå* (je gegenwärtig) iakttabare tilsynekomstene. Interaksjonen bør forstås som et spill<sup>77</sup>. Uttrykket spill framhever det simultane og det momentane ved tilsynekomstenes interaksjon; interaksjonen er et *samspill*. Den er tilgjengelig for iakttakelsen, men ikke for den begrepslig fikserende erkjennelsen (82-83). Det vil si at vi *ikke* kan beskrive den ved hjelp av begreper. Å betrakte en gjenstand i dens *Erscheinen*, eller vi kan også si i spillet av dens tilsynekomster, er å betrakte gjenstanden estetisk. Før jeg nå går videre med å forklare hva denne estetiske betraktningen innebærer, hva som er dens forutsetninger og konsekvenser, er det viktig å understreke at den ikke tilføyer noe til sitt objekt som ikke er der allerede. Det som iakttas, er tilsynekomstene ved objektet, men istedenfor å se på dem aspektmessig, betraktes de i spill med hverandre.

Den estetiske opplevelsen er, som jeg allerede antydte, situert i tid og rom; den skjer her og nå. Dette krever noe av betrakteren, nemlig at en tar seg tid til øyeblikket: "Es ist ein Grundzug aller ästhetischen Verhältnisse, daß wir uns in ihnen [...] *Zeit für den Augenblick*

---

Mens 'Erscheinung' kan oversettes med 'tilsynekomst', retter den substantiviske bruken av verbet 'erscheinen' oppmerksomheten mot det prosessuale eller performative ved det at noe kommer til syne. På norsk ville dette tilsvare ordgruppen 'det å komme til syne'.

Hittil er kun én tekst av Martin Seel blitt oversatt til norsk, nemlig "Estetikk og hermeneutikk". Oversetteren Arnfinn Bø-Rygg har valgt og oversette "Erscheinung / Erscheinungen" med "tilsynekomstene" og "Erscheinen" med "tilsynekomst" (Seel 2006: 26-27). Jeg slutter meg ikke til denne praksisen, fordi forskjellen mellom "Erscheinung" og "Erscheinen" ikke blir tydelig på denne måten, særlig med tanke på lesere som ikke allerede føler seg hjemme i Seels begrepsapparat.

<sup>77</sup> Det tyske ordet 'Spiel', som Seel bruker, tilsvarer begge de norske ordene 'spill' og 'lek'. Når han skriver 'Spiel' innebarer det en ludisk konnotasjon. Seel viderefører begrepet 'Spiel' fra Kant (jf. Seel 2003: 60).

nehmen”<sup>78</sup> (44). En dveler ved tilsynekomstenes spill (56). Det er nødvendig å ta seg tid til øyeblikket, nettopp på grunn av det momentane og simultane ved dette spillet. Det å ta seg tid til øyeblikket er imidlertid ikke nok. Møtet med objektet må dessuten ikke være dominert av at en er fiksert på hva en kan oppnå i situasjonen, men skal derimot være et møte for møtets skyld (45)<sup>79</sup>. Disse to kravene er ikke adskilt, men er knyttet til hverandre, i og med at møtet for møtets skyld finner sted her og nå. Dette kan virke som en selvfølgelighet, men det har betydelige konsekvenser. Vi møter nemlig i den estetiske opplevelsen gjenstandens *nåtidige nærvær*<sup>80</sup> (Gegenwart) med interesse nettopp for dette nærværet. I filosofien, blant annet hos Heidegger<sup>81</sup> som Seel på dette stedet bygger på, får begrepet ’Gegenwart’ et eksistensielt preg: det beskriver fundamentale aspekter ved menneskets eksistens: mennesket er forgjengelig og lever her og nå. Oppmerksomhet overfor tilsynekomstenes momentane spill skaper en anskuende bevissthet om nåtidig nærvær – en bevissthet om *et* her og nå (gjenstandens), som samtidig er en bevissthet om *mitt* her og nå (62).

En slik forståelse av det estetiske åpner opp for nye perspektiver når det gjelder ”Tiermarkt / Ankauf”. Den gir anledning til å se på Frieds dikt som et estetisk møte med politiets annonse, samt at den skaper muligheten for å se nærmere på leserens møte med diktet som en gjenstand for estetisk betraktning utover det noe opplagte poenget at leseren støter på et tilfelle av kunstferdig språkbruk. La meg først gå inn på hvorfor ”Tiermarkt / Ankauf” kan sees på som et estetisk møte med politiets annonse. Som jeg skrev ovenfor, er den estetiske opplevelsen av et objekt ikke avhengig av at objektet er et kunstverk; en annonse i en avis er et sansbart objekt og kan derfor iakttas både i sitt slik-væren og i sitt *Erscheinen*. Med Seels ord: ”Alles, was sinnliche Erscheinung ist oder hat, kann in seinem Erscheinen vergegenwärtigt werden”<sup>82</sup> (63). Vanligvis vil iakttakelsen av en annonse være fiksert på et aspekt ved den, nemlig informasjonen den formidler. Denne informasjonen kan gjengis i språklige termer. En kan for eksempel si: ”politiet ønsker å kjøpe schæferhunder.” Denne nokså vanlige måten å iakttas annonsen, det vil si å lese den med fokus på informasjonen som står i den, lar den stå fram i en form for slik-væren. Måten Fried har satt opp sitt dikt på, tilsier imidlertid at hans møte med annonsen ikke foregikk på denne måten. Jeg kom fram til i

<sup>78</sup> ”Det er et grunnleggende trekk ved alle estetiske forhold at vi, når vi deltar i dem, tar oss *tid til øyeblikket*.”

<sup>79</sup> Dette er ikke det samme som det kantianske kravet om interesseløshet, fordi møtet med gjenstanden nettopp er preget av en interesse for det særegne, det spesielle ved dette møtet (jf. Seel 2003: 61).

<sup>80</sup> Det tyske ordet ”Gegenwart” betyr nærvær, nåtid, samtid og vår tid. De i denne sammenhengen relevante betydningene er både nærvær og nåtid, det vil si at ”Gegenwart” her alltid mener en nærhet i både rom og tid. Jeg velger derfor å oversette det med ’nåtidig nærvær’.

<sup>81</sup> Jf. Heidegger 1975: 376.

<sup>82</sup> ”Alt, som er eller har sanselig tilsynekomst, kan en gjøre seg present i dets *Erscheinen*.”

min analyse at Fried peker på annonsen ved underforstått å si: se her, det er slik politiet uttrykker seg! Det er et typisk kjennetegn for en iakttakelse av tilsynekomstenes spill at den ikke kan sette ord på sitt innhold. Alt en til syvende og sist kan gjøre, er å peke på objektet (94).

Forskjellen mellom å si noe (sagen) og å peke på eller vise noe (zeigen) er inspirert av Wittgenstein. I *Tractatus logico-philosophicus* fra 1921 beskriver han forholdet mellom en (meningsfull) setning, og det han betegner som den logiske formen: "Der Satz kann die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht das darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form"<sup>83</sup> (Wittgenstein 2003: 4.12)<sup>84</sup>. Det setningen imidlertid gjør er å vise, å *peke* på denne formen: "Der Satz *zeigt* die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf"<sup>85</sup> (4.121). Det er ikke meningen å utlegge Wittgensteins tenkning i detalj her. Jeg har kun til hensikt å danne et grunnlag for å kunne forstå hvorfor vi i møtet med tilsynekomstenes spill kun kan peke på dem. Wittgenstein markerer ved hjelp av begrepsparet *sagen* og *zeigen* grensen for den proposisjonale erkjennelsen. Proposisjonal erkjennelse er nettopp det, som vi er i stand til å si noe om i meningsfulle setninger. Det setningene viser (zeigen) kan imidlertid ikke bli sagt: "Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden"<sup>86</sup> (4.1212). For å kunne beskrive setningens logiske form, ville det nødvendige ståstedet befinne seg utenfor logikken, og dermed utenfor verden (4.12). I *Tractatus* befatter Wittgenstein seg ikke med estetisk erkjennelse, og han har derfor heller ikke noe å si om verdien av det å bli vist noe som vi ikke kan uttrykke. Han avslutter avhandlingen derfor med det velkjente verdiktet: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen"<sup>87</sup> (7).

Også i møtet med et objekts nåtidige nærvær, det vil si i en estetisk iakttakelsessituasjon, står den som iakttar ved grensen til den proposisjonale erkjennelsen. Estetikk som teori handler alltid om refleksjon over det ubestemmelige ved tingene, og det helt siden Baumgarten og Kant og fram til Adorno og Valéry (Seel 2003: 11). Tilsynekomstenes spill kan, som jeg allerede var inne på, ikke beskrives ved hjelp av begreper. Grunnen til dette er nettopp at vi i møtet med et objekts nærvær gir oss hen til det

---

<sup>83</sup> "Setningen kan fremstille hele virkeligheten, men den kan ikke fremstille det den må ha til felles med virkeligheten for å kunne fremstille den, den logiske formen" (Wittgenstein: 1999: 4.12).

<sup>84</sup> Referensene til *Tractatus logico-philosophicus* viser ikke til sidetall, men til den formelle, matematisk-logiske nummereringen til argumentasjonen.

<sup>85</sup> "En setning *viser* virkelighetens logiske form. Den viser den fram." (Wittgenstein 1999: 4.121).

<sup>86</sup> "Det som *kan* vises, *kan* ikke sies" (Wittgenstein 1999: 4.1212).

<sup>87</sup> "Om det man ikke kan tale må man tie" (Wittgenstein 1999: 7).



spesielle ved objektet; karakteriserer vi derimot noe ved objektet ved hjelp av allmenne begreper, er vi nødt til å se bort fra det spesielle ved objektet:

In der Tradition – man denke nur an Baumgarten oder Nietzsche – ist immer wieder mit Recht betont worden, daß dieses Besondere einem begrifflich erkennenden Zugriff nicht zugänglich ist. Wird ein Objekt unter Verwendung von Allgemeinbegriffen charakterisiert, muß davon abgesehen werden, wie es hier und jetzt erscheint<sup>88</sup> (93).

Det spesielle ved objektet, samtidigheten til og interaksjonen mellom dets tilsynekomster, er hinsides våre beskrivelsesevner. I det estetiske møtet med objektet tar vi avstand fra den proposisjonale erkjennelsen. Dette betyr ikke at vi mister all mulighet til å si noe<sup>89</sup> om dette møtet, men det vi sier kan best karakteriseres som en påpekning av tilsynekomstenes spill (94). På en slik måte peker Frieds dikt på politiets annonse.

Hvis vi velger å se på ”Tiermarkt / Ankauf” som et forsøk på å gjengi Frieds møte med annonsen, speiler isoleringen av enkelte ord og ordgrupper det Fried dvelte ved da han så annonsen i *Tagesspiegel*. Hans lesning av annonsen ser ut til å ha vært preget av at han leste med stor oppmerksomhet, at han så på ordene med alle deres konnotasjoner og interaksjonene som oppstår mellom de motstridende begrepene. Han tok seg tid til øyeblikket, for eksempel øyeblikket mellom linje 14 og 15, øyeblikket før det inhumane ved kontrollen blir nedtonet i og med at hunden skal ha en munnkurv på seg.

Seel skiller mellom blott *Erscheinen* og atmosfærisk *Erscheinen*. Blott *Erscheinen* tilsvarer estetisk kontemplasjon og dveler ved fenomenene uten imaginasjon og uten refleksjon (151). Bevissthet om atmosfæren derimot omfatter en viten om de kulturelle, i vid forstand, forholdene som danner konteksten til iakttakelsen (154). Ren fascinasjon for annonsens ordvalg ville vært en form for blott *Erscheinen*, og ville gi subjektet anledning til å fortape seg i øyeblikket. Det å se annonsen i sammenheng med politiets tradisjon, funksjon, struktur og opptreden, tilføyer derimot et kontekstuel moment og fører til en oppmerksomhet overfor annonsens atmosfæriske *Erscheinen*. I min analyse har jeg vist at det er svært sannsynlig at Fried så på politiets ordvalg i en slik kontekst. Alt dette er imidlertid aspekter ved diktet som jeg allerede kom fram til i analysen av diktet uten å betrakte det som en estetisk lesning av annonsen. Min analyse kan underbygges ved å påpeke at Frieds dikt kan

---

<sup>88</sup> ”I tradisjonen – bare tenk på Baumgarten eller Nietzsche – er det gang på gang rettmessig blitt understreket at dette spesielle ikke er tilgjengelig for begrepsmessig erkjennelse. Når et objekt karakteriseres ved bruk av allmenne begreper, må en se bort fra hvordan det framtrer her og nå.”

<sup>89</sup> Dette ’noe’ ville imidlertid trolig ikke kunne oppfylle de strenge kravene Wittgenstein stiller til meningsfulle (sinnvolle) utsagn i *Tractus logico-philosophicus*.

forstås som et forsøk på å gjengi sitt møte med annonsen. Det å gjennomtenke ”Tiermarkt / Ankauf” på nytt ut fra det estetiske perspektivet jeg nettopp har skissert, kan imidlertid tilføye noe til analysen som det ellers ville vært svært vanskelig, om ikke umulig, å komme fram til: for det første kan det beskrive nærmere hvordan Fried trolig ble motivert til å skrive diktet, for det andre kan det hjelpe oss med å forstå hva som er poenget med å publisere politiske dikt framfor taler, avisinnlegg eller liknende.

Den estetiske iakttakelsen, oppmerksomheten for *Erscheinen*, er et møte med og en bevisstgjøring av nærvær. Hvis vi forutsetter at Frieds møte med annonsen var preget av en estetisk betraktning av den, og indisiene jeg utarbeidet ovenfor tyder sterkt på det, betyr det at Fried har hatt en opplevelse av nærvær. På dette punktet spiller skillet mellom blott og atmosfærisk *Erscheinen* en rolle. I et objekts blotte *Erscheinen* kan en fortape seg fullstendig i øyeblikket uten å transcendere det (151). Oppmerksomheten retter seg utelukkende på gjenstandens *Erscheinen*. Atmosfærisk, det vil si kontekstualisert *Erscheinen* derimot innbefatter at noe viser seg i sin eksistensielle betydelighet. ”Atmosphäre ist ein sinnlich und affektiv spürbares und darin existentiell bedeutsames Artikuliertsein von realisierten und nicht realisierten Lebensmöglichkeiten”<sup>90</sup> (152). Det atmosfæriske skaper en forbindelse mellom hvordan en situasjon viser seg og ens forventninger til livet (153). Det nåtidige og nærværende viser seg som en mulighet: det kunne vært annerledes. Indignasjonen over politiets språkbruk og holdningene den avslører, kobles på eksistensielt vis med en viten om foranderlighet. For en engasjert dikter som Fried kan dette resultere i et forsøk på å få fram en forandring til det bedre: en bevisstgjøring om politiets holdninger og i det lange løp en holdningsendring.

Nå kan vi spørre oss hvorfor han velger å arbeide for en slik vending ved å skrive ”Tiermarkt / Ankauf”. Hadde det ikke vært mer effektivt å bevisstgjøre politiets handlinger i en mer forklarende og analyserende tekst, som kanskje til og med kunne trukket inn hendelser slik de for eksempel utspilte seg på demonstrasjonene? Er det en god idé bare å peke på annonsen og overlate analysen til leseren?

Jeg skrev tidligere at alle objekter som kan iakttas, kan være gjenstand for en estetisk betraktning. Det finnes imidlertid objekter som inviterer i større grad til en slik iakttagelse enn andre: ”Sie [die ästhetische Wahrnehmung] findet ihre Gelegenheit überall. Darüber hinaus sucht sie sich Gelegenheiten, die besonders dafür geeignet oder eigens dafür hergestellt sind,

---

<sup>90</sup> ”Atmosfære er en sanselig og affektivt følbar, og deri eksistensiell betydningsfull, artikulasjon av realiserte og ikke realiserte livsmuligheter.”

ihr Interesse zu erwecken”<sup>91</sup> (44). Kunstverk, for eksempel dikt, er kroneksempler på anledninger som er spesielt skapt med sikte på å vekke estetisk interesse. Sannsynligheten for at et dikt blir betraktet i sitt *Erscheinen* er derfor mye høyere enn når det gjelder en mer instrumentell tekst. Det vil altså si at en gjennom et dikt kan framprovosere en estetisk betraktning, et møte med nærvær.

Kunstverkenes *Erscheinen* er mer enn blott eller atmosfærisk. De har utover dette et artistisk *Erscheinen*. Kunstverk er konstellative framvisninger (”Darbietungen”) (156-157). Det at de er konstellative betyr at deres mening ikke kan substitueres. Når for eksempel skrift brukes på en ikke-litterær måte, kan det som uttrykkes, parafraseres uten at noe nødvendigvis går tapt. En litterær tekst derimot er bundet til sitt språklige materiale; den kan ikke substitueres. Det kommer nettopp an på det nøyaktige og individuelle arrangement av språklige tegn (157). Leseren er derfor nødt til å dvele ved diktet for å få øye på dets mening. En som leser et politisk dikt kun for dets budskap, leser det ikke som et dikt og mister muligheten for å oppleve dets artistiske *Erscheinen*. ”Denn die Konfigurationen, aus denen sie [Kunstwerke] ihre Bedeutung gewinnen, sind nur einem verweilenden sinnlichen Vernehmen zugänglich”<sup>92</sup> (158). Et dikt, en litterær tekst, men også alle andre kunstverk, er derfor *Erscheinens* objekter; deres spesielle betydning er ikke tilgjengelig for andre iakttakelsesmåter. Forskjellen mellom å skrive et debattinnlegg og et dikt er altså fundamental: så snart en skriver et dikt, krever en av leseren, og tilbyr henne muligheten for, en estetisk betraktning. Et dikt artikulere *Erscheinen*.

Dikt, som alle kunstverk, krever at mottakeren er med på å fullbyrde dem. De ønsker å bli forstått som kunst, det vil si at de interpreteres. Forståelsen av et kunstverk utfolder seg derfor på en interpreterende, forestillende og ofte reflekterende måte (158). ”Alles Wissen und alle Reflexion, alle Interpretation und alle Imagination aber, die es auf seiten der Wahrnehmenden braucht, hat hier den Sinn, das artistische Erscheinen der Werke zum Leben zu wecken”<sup>93</sup> (159).

I det artistiske *Erscheinen* foregår framvisningen, en framvisning av virkelige eller fiktive former for nærvær. I møtet med et kunstverk har vi derfor med et dobbelt nærvær å gjøre: framvisningens nærvær og nærværet av det som blir vist fram (159). Framvisningens

---

<sup>91</sup> ”Den estetiske iakttakelsen finner sine anledninger overalt. Utover dette leter den etter anledninger som er særlig egnet eller spesielt laget for å vekke dens interesse.”

<sup>92</sup> ”For konfigurasjonene, som gir kunstverkene betydning, er kun tilgjengelige for en dvelende sanselig fornemmelse.”

<sup>93</sup> ”All viten og all refleksjon, all interpretasjon og all imaginasjon, som kreves av dem som iakttar, tjener det formålet å vekke til live verkenes artistiske *Erscheinen*.”

medium er objektets *Erscheinen*: det konstellative ved framvisningen tvinger til en dvelende sanselig iakttakelse av både framvisningen og det som blir vist fram. Seel betegner dette også som et framstilt og et framvist nærvær. ”Die hergestellte und die dargebotene Gegenwart – dies können sehr verschiedene Situationen, aber es kann auch eine und dieselbe Situation sein”<sup>94</sup> (159). Når det gjelder Frieds dikt, og det vil gjelde de fleste, skjønt ikke alle litterære verk, er det framstilte og det framviste nærværet ikke den samme situasjonen, fordi det dreier seg om imaginasjonens objekter (”Objekte der Imagination”) (jf. 131-132). Jeg skal derfor kun gå inn på de tilfellene, der situasjonene er ulike. Når en leser en litterær tekst, for eksempel en roman, med oppmerksomhet for tilsynekomstenes spill, altså i dens *Erscheinen*, er arrangementet av språklige tegn et framstilt nærvær, som samtidig framviser et annet nærvær, for eksempel Don Quichotes eventyr. Det oppstår altså en slags splittelse, mottakeren blir bevisst ett nærvær som hun befinner seg i og ett nærvær som presenteres for henne uavhengig av hennes egen livssituasjon. Her blir forskjellen fra atmosfærisk *Erscheinen*, som ikke nødvendigvis er knyttet til en framvisning, og som mangler denne spesifikke dobbelheten i opplevelsen av nærvær, tydelig.

”Tiermarkt / Ankauf” framstiller et nærvær for leseren, nemlig selve møtet med diktet som et ikke substituerbart verk. Når en leser diktet på en dvelende sanselig måte, med oppmerksomhet for tilsynekomstenes spill, er det et møte med det framstilte nærværet av nettopp denne konstellasjonen av språklige tegn som utgjør diktet. Samtidig er dette første møtet med nærvær, dette *Erscheinen*, mediet for en framvisning: det framviste nærværet i ”Tiermarkt / Ankauf” er politiets annonse og Frieds indignasjon over den. Denne splittelsen av nærværet understreker det potensielle ved en livssituasjon, det at det kunne vært annerledes. I motsetningen til andre møter med nærvær, tillater kunstverkene ikke at en fortaper seg i øyeblikket; splittelsen fører til en anskuende refleksjon over mulige og umulige situasjoner (218). Konsekvensen er at diktet dermed inviterer til refleksjon over realiserte og ikke realiserte livsmuligheter. Budskapet i ”Tiermarkt / Ankauf” kan i prinsippet substitueres. Frieds kritikk av politiets språkbruk og holdninger kan formuleres på mange ulike måter. Ved å presentere budskapet gjennom et dikt skaper han imidlertid muligheten for et eksistensielt møte med et nærvær i hvilket budskapet er innlemmet. Diktet har derfor et stort potensial til en skjellsettende opplevelse. Idet diktet aktiviserer leseren til å lese det estetisk, innbyr det til en refleksjon over leserens egen livssituasjon overfor det nærværet diktet viser fram. Lykkes

---

<sup>94</sup> ”Det framstilte og det framviste nærværet – det kan være svært ulike situasjoner, men det kan også være en og samme situasjon.”

diktet med dette foretagende, berører det leseren: dette budskapet angår meg og min livssituasjon. Selvfølgelig er dette ikke bare avhengig av diktets estetiske utforming, men også av leserens disposisjon.

\*

Jeg var tidligere inne på at de Man anser det å lese en tekst retorisk bevisst (rhetorically aware) og det å lese den estetisk mottakelig (aesthetically responsive) som to praksiser som utelukker hverandre (jf Man 1979b: 72). Ved å benytte meg av Seels estetikk har jeg imidlertid nettopp vist at et estetisk møtet med teksten innebærer oppmerksomhet overfor tekstens ikke-substituerbare konstellasjon, som de retoriske grepene i en tekst er en del av. Seels og de Mans forståelse av en estetisk lesning avviker altså ganske drastisk fra hverandre.

Seel skriver: "Wir können einen Text als Ansammlung von Informationen lesen oder als ein Arrangement von sprachlichen und anderen Zeichen"<sup>95</sup> (Seel 2003: 63). Informasjonen i en litterær tekst vil ofte være av fiktiv karakter. Å lese en slik tekst med fokus på informasjonen den gjengir, er å leve seg inn i det fiktive universet. Det ser ut som om det er en slik lesning de Man tenker på som estetisk: i hans eksempel fra Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* skjelner han mellom en lesning som orienterer seg ved innholdet i passasjen, som er mottakelig for informasjonen som står i den og som til en viss grad 'lever' seg inn i den, og en annen lesning som retter sitt fokus mot de retoriske grepene som er tatt i bruk og som står i motsetning til innholdet. Interessant nok er skillet Seel markerer i sitatet ovenfor det mellom slik-væren og *Erscheinen*. Det første alternativet beskriver hvordan vi kan møte en tekst i sitt slik-væren, det vil si på en sanselig, men ikke-estetisk måte. De Mans estetisk mottakelige lesning ville altså for Seel overhodet ikke være en estetisk lesning.

Men har ikke de Man et gyldig poeng når han anmerker at det å følge tekstens informasjon avleder oppmerksomheten fra tekstens materielle framtrede, dens språklige form? Seel innrømmer det til en viss grad, men gjør i samme åndedrag oppmerksom på at de Man trekker en forhastet konklusjon ut av det, når han derfra argumenterer for et dogmatisk skille mellom den retoriske og den estetiske lesningen:

Daß die Aufmerksamkeit für das Geschehen des Textes von der Aufmerksamkeit für das Geschehen im Text ablenken, es umlenken und verunsichern kann, ändert nichts an dem Umstand, daß beide Aufmerksamkeiten koexistieren können, mehr noch: daß beide "Lektüren" einander bereichern können, schließlich: daß diese spannungsvolle Bereicherung der ganze Sinn des literarischen Lesens ist<sup>96</sup> (Seel 1996: 186).

---

<sup>95</sup> "Vi kan lese en tekst som en ansamling av informasjoner eller som et arrangement av språklige og andre tegn."

<sup>96</sup> "Det at oppmerksomheten overfor tekstens hendelse kan avlede fra oppmerksomheten overfor hendelsene i

Oppmerksomheten kan altså bli avledet, men det er ikke noen nødvendig konsekvens. Tvert imot er det nettopp spenningsforholdet mellom 'tekstens hendelse', det framstilte nærværet, og 'hendelsene i teksten', det framviste nærværet, som er meningen med et litterært<sup>97</sup> møte med en tekst. Den enkleste måten å underbygge påstanden om at begge oppmerksomhetene kan eksistere sammen, er å vise ved hjelp av eksempler fra litteraturen at dette faktisk er mulig og fører til interessante lesninger. Seel har gjort dette på grunnlag av Joseph Brodskys dikt "A Tune for Bosnia" og en scene fra Leo Tolstojs *Anna Karenina* (186). Jeg har selv gjort det både i møtet med "Verstandsaufnahme" og "Tiermarkt / Ankauf", og anser det derfor som tilstrekkelig bevist at det er mulig å være oppmerksom overfor tekstens konstellasjon og informasjonen den formidler samtidig.

De Mans metode medfører et annet problem. For ham er tekstens apori, den kontinuerlige undergravingen av representasjon gjennom representasjonens midler, det som er det egentlig litterære, og diktningen er dermed i følge ham den mest avanserte form for dekonstruksjon:

A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode [...]. Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction; it may differ from critical or discursive writing in the economy of its articulation, but not in kind (Man 1979a: 17).

Konsekvensen er fatal: meningen med litteraturen ville være å presentere det fragile ved språket, som en så kan glede eller grue seg over: "Literatur hätte ihren Sinn lediglich in der Feier oder Beweinung der Trivialität, daß alles Sprechen Menschenwerk und als solches fragil und fallibel, provisorisch und historisch, arbiträr und selten eindeutig ist"<sup>98</sup> (Seel 1996: 186-187). De Man har fullstendig rett i at litteraturen viser oss ustabiliteten i den språklige betydningsdannelsen, men han går for langt når han reduserer det litterære til kun dette. Seel mener å ha funnet grunnen til at de Man ender opp med en såpass forenkling av det litterære, i hans forståelse av begrepene 'estetisk' og 'retorisk'; den estetiske og den retoriske

---

teksten, at den kan omdirigere dem og gjøre dem usikre, forandrer ingenting på omstendigheten at begge oppmerksomhetene kan eksistere sammen, ja til og med at begge "lesninger" kan berike hverandre, ja til slutt at det er denne spenningsfulle berikelsen som er selve meningen med å lese litterært."

<sup>97</sup> Seel bruker på dette stedet ordet 'litterært' ekvivalent med ordet 'estetisk' for å unngå forvirring når han kritiserer de Mans bruk av ordet 'estetisk' som han konsekvent setter i anførelsestegn.

<sup>98</sup> "Litteraturens mening ville være kun en feiring eller sørging over det trivielle faktumet at all tale er menneskeskapt og som dette fragil og feilbarlig, provisorisk og historisk, arbitrær og sjelden entydig."

lesningen, slik de Man oppfatter dem, framstår for Seel som de sløveste måtene å møte litteratur på:

De Mans Angewohnheit, das Wort "ästhetisch" in Opposition zu "rhetorisch" zu gebrauchen, reduziert das "ästhetische" Lesen auf eine blinde Identifikation mit dem Text und reduziert das "Rhetorische" auf eine taube Klügelei über ihn, kombiniert also die beiden stumpfsten Arten, einem literarischen Kunstwerk zu begegnen, um dann zu folgern, hier sei der Konflikt unausweichlich<sup>99</sup> (Seel 1996: 187).

Seels ordvalg på dette stedet er litt i overkant polemisk, men har han rett i innholdet. De Mans lesninger som gang på gang presenterer oss for en apori der det som blir sagt undergraves av måten det sies på, kan ikke redegjøre for tekstenes litteraritet, for den fascinasjonen ved det estetiske møtet som motiverer lesere i hele verden og til alle tider. Spesielt kan den ikke forklare hvorfor noen skulle velge å skrive et politisk dikt: når diktet bestandig undergraver sitt eget budskap og til syvende og sist kun viser oss hvor skjør vår kommunikasjon er, ville det ikke være noen særlig vits i å skrive politisk engasjert diktning.

Fascinasjonen ved litteraturen må altså være å finne et annet sted enn i de Mans aporier. Det virker langt mer sannsynlig at det fascinerende ved litteraturen ligger i muligheten for et møte med et virkelig eller fiktivt nærvær. Spenningen mellom det framsilte og det framviste nærværet er helt avgjørende for at det som vises fram overhodet kan oppleves som et nærvær, og ikke som kun en representasjon. Det er her vi finner forskjellen mellom en litterær og en instrumentell tekst: kun i den litterære teksten kan det som representeres møtes som et nærvær.

Det litterære ved "Tiermarkt / Ankauf" ligger altså i spenningen som det dobbelte nærværet tilbyr leseren. Den konkrete konstellasjonen av språklige tegn, de isolerte ord og ordgruppene, den gjennomtenkte inndelingen i vers og strofer, medierer det framviste innholdet. Det er først på grunn av disse grepene at det inhumane og ansiktsløse ved politiets annonse trer tydelig fram. Ved å betrakte disse grepene som retoriske, er det med hjelp av de Man blitt tydelig at de har en omvendende virkning på den semantiske betydningen annonsen hadde i utgangspunkt. Jeg var tidligere inne på at disse grepene gjør teksten mer gåtefull. Det at teksten ikke lenger framstår som instrumentell, tilskynder leseren til å betrakte den estetisk, og det dobbelte betydningslaget har vist seg som et lønnsomt objekt for et estetisk møte. Som

---

<sup>99</sup> "De Mans vane å bruke ordet "estetisk" i opposisjon til "retorisk" reduserer den "estetiske" lesningen til en blind identifikasjon med teksten og den "retoriske" til en døv spissfindighet om den; han kombinerer altså de to sløveste måtene å møte et litterært kunstverk på, for så å trekke slutningen om at en konflikt er unngåelig."

Seel skriver: "Der Text soll sich so darbieten, daß das von ihm Dargebotene zu entdecken, zu erfinden und zu erfahren lohnt"<sup>100</sup> (Seel 1996: 187). Selv om mye av de Mans tenkning altså har vist seg som lite fruktbart i møte med "Tiermarkt / Ankauf", har den gjort det klart for oss hvordan den estetiske interessen blir vekket og vedlikeholdt hos leseren i møtet med Frieds dikt.

Dette er imidlertid ikke det eneste vi kan ta videre med oss fra de Man. Selv om hans påstand om den retoriske og den estetiske lesningens gjensidige utelukkelse har vist seg som feilaktig, peker den på vanskeligheten ved å balansere oppmerksomheten slik at den retter seg både mot det framstilte og det framviste nærværet. "Das Geschehen des Textes liegt in einem strukturellen Konflikt mit dem Geschehen im Text"<sup>101</sup> (Seel 1996: 183). Det selvsentrerte ved teksten, det vil si dens krav om at konstellasjonen av språklige tegn blir møtt med interesse for denne konstellasjonen, og tekstens referanse til verden, altså det nærværet den framviser, befinner seg i en konflikt. Deres enhet er ikke noe som er gitt i kunstverket; det er leseren som må finne balansen mellom oppmerksomheten overfor den språklige representasjonen og det språklig representerte (184). Det er mulig å oppnå denne balansen, fordi opplevelsen av artistisk *Erscheinen* utfolder seg i konteksten av en interpreterende og imaginerende tilnærming til det kunstneriske objektet (Seel 2003: 158).

Et politisk dikt som "Tiermarkt / Ankauf" krever av oss at vi er oppmerksomme både overfor dets utforming og det politiske budskapet som det presenterer for oss. Kun på denne måten kan vi oppleve det estetisk. Budskapet, som i prinsippet lar seg substituere, framstår som noe spesielt og ikke-substituerbart, fordi det formidles til oss gjennom det framstilte nærværets *Erscheinen*. Derfor får det diktet presenterer oss for, som for eksempel politiets kritikkverdige språkbruk, et eksistensielt nærvær. Budskapets nærvær er i motsetning til framstillingens nærvær uavhengig av vår livssituasjon, vårt her og nå. Derfor viser det oss det foranderlige, det potensielle ved nærværet. Det er en påminnelse om livsmuligheter, en invitasjon til å ta valg som forandrer på det som er her og nå. Det kan aktivisere oss på en helt annen måte enn en instrumentell tekst kan.

---

<sup>100</sup> "Teksten skal vise seg fram slik at det den viser fram lønner seg å oppdage, oppfinne og erfare."

<sup>101</sup> "Tekstens hendelse befinner seg i en strukturell konflikt med hendelsene i teksten."



## Konklusjon

Utgangspunktet mitt var at den politiske diktningen er en utskjelt sjanger. Den møtes ofte med fordommer som kan gå så langt som at hele sjangeren avskrives som uten litterær verdi. En masteroppgave som likevel befatter seg med politisk diktning vil alltid, allerede gjennom valg av tema, posisjonere seg i opposisjon til slike fordommer. Det å vurdere politiske dikt som et verdig materiale for en masteroppgave i litteraturvitenskap, innebærer en antakelse om at analysen er innsatsen verdt. Jeg har altså forutsatt at politiske dikt kan ha en litterær verdi. ”Verstandsaufnahme” og ”Tiermarkt / Ankauf” har vist seg å være dikt som tåler en nærmere analyse nokså godt.

Min tro på den politiske diktningen som litterær sjanger kommer ikke ingenstedsfra, men baserer seg på mine leseopplevelser av særlig tre forfattere: Heinrich Heine, Bertolt Brecht og ikke minst Erich Fried. Alle disse er anerkjente, kanoniske forfattere; det finnes ingen tysk litteraturhistorie som kan gå utenom disse tre. Og det er ikke bare ettertidens litteraturhistoriske syn som har verdsatt disse tre, men de har alle vært påfallende populære poeter i sin egen samtid. Erich Fried ble med diktsamlingen *Liebesgedichte* fra 1979 til og med den mest leste, levende, tyskspråklige poeten<sup>102</sup>. På en slik bakgrunn er det uforståelig at det for det første eksisterer en så sterk aversjon mot den politiske diktningen generelt, og for det andre at det finnes så få interessante analyser av Frieds politiske diktning spesielt. Til og med når det gjelder forskningslitteraturen om Erich Fried er det kun unntaksvis at hans eksplisitt politiske dikt vies noen særlig oppmerksomhet (jf. min oversikt over forskningslitteraturen s. 8 f.). Den eneste større avhandlingen som befatter seg nevneverdig med dette aspektet ved hans forfatterskap er Nadja Luers *Form und Engagement*.

Luers analyser er sterke når hun undersøker formen, men dette går dessverre på bekostning av innholdet. Hun undersøker knapt hva slags budskap som fremmes i diktene og hvordan det er knyttet til diktenes form. Grunnen til dette resultatet ser ut til å være at hun i stor grad baserer seg på Adornos tenkning om lyrikken, som jeg altså anser som et ubrukelig utgangspunkt når det gjelder Frieds engasjerte poesi (jf. kapittelet om Adorno s. 21 f.). Det var derfor jeg satt meg fore å finne fram til en lesestrategi som analyserer politiske dikt ut fra deres egne premisser. Når jeg nå sammenfatter mine resultater, gjør jeg det også med et håp om at oppgaven min kan fungere som inspirasjon og veiledning for andre som ønsker å undersøke politiske dikt.

---

<sup>102</sup> Jf. uttalelsen fra hans forlag: <http://www.wagenbach.de/buecher/titel/89-Liebesgedichte.html>.

Den sentrale tesen min har vært at politiske dikt har en dobbeltkarakter; de preges av at de både deltar i en politisk diskurs og står i en litterær tradisjon. Definisjonen som jeg utarbeidet i begynnelsen, har vist seg som et ganske fruktbart utgangspunkt for å møte denne dobbeltkarakteren. Definisjonens første to ledd tar hensyn til det estetiske ved et politisk dikt: det er en tekst som kontekstuellet blir markert som et dikt, og som er skapt med en estetisk intensjon. Samtidig har det politiske elementet fått en sentral posisjon i definisjonens siste ledd: et politisk dikt er en tekst som tar stilling til antagonismen mellom herredømme og motstand ved å intendere å opprettholde eller forandre det gitte maktforholdet. Dessuten peker allerede definisjonen til en viss grad ut den veien en analyse av politiske dikt burde ta: nemlig den *via* kontekstualisering og intensjon.

I forhold til kontekstualiseringen viser det seg en første svakhet ved definisjonen. Den kan gi inntrykk av at kontekstualiseringen begrenser seg til vurderingen av hva som kan regnes som et dikt. Derfor er det viktig å være klar over at det politiske diktets stillingtagen er et kommunikativt element. Kommunikasjon kan imidlertid kun foregå innefor en kontekst; i analysen er det derfor særlig viktig å betrakte diktet i lys av konteksten. Kommunikasjon som rives ut av sin kontekst har en tendens til å bli uforståelig. Vi har sett et eksempel på dette i de Mans betraktninger av det retoriske spørsmålet. Frieds indignasjon over politiets språkbruk i ”Tiermarkt / Ankauf” kan kun forstås, når den historiske bakgrunnen tas med i betraktning. Forestillingen om kunstens autonomi er et uheldig utgangspunkt for å møte det politisk engasjerte diktet, ettersom deltakelsen i den politiske diskursen pålegger diktet noe heteronomt, nemlig nettopp kravet om kommunikasjon.

Ved hjelp av en omfattende kontekstualisering lar det seg også gjøre å uttale seg om forfatterens intensjon. For å gi mening til handlinger vi iakttar, tillegger vi agenten en intensjon. På liknende måte kan vi nærme oss det politiske diktet. Vi antar at det finnes en motivasjon for å delta i den politiske diskursen, og vi leter etter indisier for den i diktet ved å spørre ”hvorfor”. Jeg har vist at svaret til dette spørsmålet ikke ligger skjult i forfatterens indre, men at det tvert imot er nødvendig å se på omstendighetene, altså på konteksten. Kun ved hjelp av en omhyggelig kontekstualisering går det an å kvalifisere utsagnene om forfatterens intensjon. Det er etter min mening absolutt nødvendig å befatte seg med forfatterintensjon, fordi et politisk dikt vil noe mer utover det å være et dikt. Det vil øve innflytelse på den politiske diskursen. Denne viljen er der ikke tilfeldigvis, men har sitt opphav i forfatterens intensjon.

Retorikken spiller en viktig rolle i forhold til politiske dikt. Retoriske grep gjør budskapet mer overbevisende og kan ha en utsmykkende, en dekorativ funksjon. En må imidlertid ikke falle for fristelsen og forenkle retorikkens rolle til en forening av det kommunikativt virkningsfulle med det estetisk interessante. En slik forening underkjenner nemlig rollen til både det retoriske og det estetiske. Retoriske grep kan føre til en destabilisering av betydningen som lar teksten framstå mer gåtefull. Dette gåtefulle ved teksten kan igjen tilskynde leseren til å møte diktet estetisk.

Martin Seels begrep om en gjenstands *Erscheinen* har gjort det mulig å beskrive hva som foregår i den estetiske iakttakelsessituasjonen. Det estetiske møtet med et dikt tilbyr en veldig spesiell opplevelse, en opplevelse av et dobbelt nærvær. Samtidig som vi erfarer diktets framstilte nærvær som er knyttet til vårt eget her og nå, framviser diktet et nærvær som ikke står i et umiddelbart forhold til vår livssituasjon. Dette resulterer i en eksistensiell erfaring av nåtiden som en mulighet. Også Adorno kom fram til at den estetiske erfaringen er en opplevelse av mulighet (Adorno 2003a: 204-205). Likevel kunne forskjellen mellom Seels og Adornos resultat knapt være større. Hos Adorno blir muligheten forkynnet av sin egen umulighet. Den kan derfor ikke fungere aktiviserende, men fører snarere til resignasjon og en anerkjennelse av det umulige. Dette er en tvingende konsekvens av Adornos avvisning av all praksis som voldelig. Hva skulle opplevelsen av en mulighet aktivisere til, når praksis *per se* ikke er ønskelig? Seels posisjon er nærmest diametral i forhold til Adorno. Han tilskriver den estetiske erfaringen et frigjørende potensial:

Sosehr das Bewußtsein des Faktums einer weitreichenden kognitiven und praktischen Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Welt in vielen Kontexten lähmend sein kann – ebensosehr kann es befreiend sein. Befreiend wirkt es, wenn es sich als Bewußtsein unausgeloteter, nicht festgelegter, offenstehender, gleichwohl hier und jetzt bestehender Möglichkeiten ereignet. Dieses Bewußtsein entsteht, wenn etwas in seiner sinnlichen Besonderheit um dieser Besonderheit willen wahrgenommen wird<sup>103</sup> (Seel 2003: 220-221).

Den bevisstheten av det nåtidige nærværets ubestemthet som kan oppleves i det estetiske møtet med for eksempel Frieds dikt, er frigjørende, fordi den viser oss muligheter som står

---

<sup>103</sup> ”I like stor grad som bevisstheten om verdens omfattende kognitive og praktiske ubestemthet og ubestembarhet i mange sammenhenger kan være lammende – kan den være frigjørende. Den er frigjørende når den finner sted som en bevissthet om utforskede, ikke fastlagte, åpenstående, like fullt her og nå bestående muligheter. Denne bevisstheten oppstår, når noe iakttas i dets sanselige særegenhet for denne særegenhetens skyld.”

åpne for oss her og nå. I stedet for resignasjon, oppleves det en lyst ved tilværelsen: "Die ästhetische Lust ist eine Lust des endlichen Daseins am endlichen Dasein."<sup>104</sup> (220).

Muligheten som ligger i forbindelsen mellom det politiske og det estetiske, er at budskapet innlemmes i den eksistensielle erfaringen av det nåtidige nærværets ubestemthet. Budskapet er altså knyttet til en opplevelse av foranderlighet. Diktet kan derfor få leseren til å ta et eksistensielt valg om å forandre på den gitte politiske posisjonen det kritiserer. Det finnes altså en forening av de to elementene som utgjør det politiske diktets dobbeltkarakter: mediet for det kommuniserte budskapet er diktets artistiske *Erscheinen*. Kommunikasjonen foregår i rammen av en estetisk opplevelse.

Et spørsmål som kan være interessant for framtidige undersøkelser er om det på dette punktet finnes en grunnleggende forskjell mellom affirmativ og kritisk politisk diktning. Svekkes den estetiske opplevelsen av potensielle livsmuligheter når det kommuniserte budskapet ikke er interessert i forandring, men i opprettholdelse av den politiske situasjonen? Og kan et budskap om å holde fast ved den gitte politiske situasjonen, bli kommunisert gjennom en opplevelse av denne situasjonens fundamentale ubestemthet?

Det estetiske møtet med et politisk dikt krever en del av leseren. En må ta seg tid til øyeblikket for å kunne oppleve det dobbelte nærværet. Akkurat som Fried i "Sprachlos" ikke hadde et svar for de utålmodige, tilbyr det politiske diktet ingen estetisk opplevelse for dem som ikke tar seg tid til det. Å spre et politisk budskap ved hjelp av diktning er nok ikke den mest effektive måten å gjøre det på. Men de som budskapet når fram til, vil bli berørt på en helt annen måte enn om de hadde lest et debattinnlegg.

---

<sup>104</sup> "Den estetiske lysten er den endelige tilværelsens lyst ved den endelige tilværelsen."

# Litteraturliste

## Primærlitteratur

Fried, Erich. 2006. *Gesammelte Werke in 4 Bänden*. (red.) Volker Kaukoreit. 1. Auflage der Neuausgabe. Berlin

## Sekundærlitteratur

Adorno, Theodor W. 1977. "Resignation" i *Gesammelte Schriften. Band 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe Stichworte*. [1969] (red.) Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main, s. 794-799

Adorno, Theodor W. 1984a. "Rede über Lyrik und Gesellschaft" i *Gesammelte Schriften. Band 11. Noten zur Literatur*. [1951] (red.) Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main, s. 48-68

Adorno, Theodor W. 1984b. „Engagement“ i *Gesammelte Schriften. Band 11. Noten zur Literatur*. [1962] (red.) Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main, s. 409-430

Adorno, Theodor W. 1998. *Estetisk teori*. (overs.) Arild Linneberg. Oslo

Adorno, Theodor W. 2003a. "Ästhetische Theorie" i *Gesammelte Schriften. Band 7*. [1970] (red.) Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. 2003b. "Tale om lyrikk og samfunn" (overs.) Arild Linneberg, i *Moderne Litteraturteori. En antologi*. 2. utgave. (red.) Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oslo, s. 369-384

Aly, Götz. 2005. *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*. Frankfurt am Main

Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret. 2000. *Intention* [1957]. Cambridge (Massachusetts)

Badger, Billy. 2003. *Zwischen dem Meer und dem Nichtmehr. Anxiety, Repression and Hope in the Works of Erich Fried*. Frankfurt am Main

Barthes, Roland. 1970. "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire" i *Communications* no. 16. (red.) Edgar Morin. Paris, s. 172-229

- Barthes, Roland. 1984 "La mort de l'auteur" [1968] i *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris, s. 61-67
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1983. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"*. Lateinisch – Deutsch. [1750/58] (red. og overs.) Hans Rudolf Schweizer. Hamburg
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 2008. "Fra *Aesthetica* (1750)" i *Estetisk Teori – En Antologi*. (red.) Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, (overs.) Arnfinn Bø-Rygg, Oslo, s. 11-16
- Bormann, Alexander von. 1986. ""Ein Dichter, den Worte zusammenfügen". Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried" i *Text + Kritik. Erich Fried*. no. 91. (red.) Heinz Ludwig Arnold, München, s. 5-23
- Cioffi, Frank. 1976. "Intention and Interpretation in Criticism" [1964] i *On Literary Intention*. (red.) David Newton-de Molina. Edinburgh, s. 55-73
- Durkheim, Émile. 1895. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris
- Eckhardt, Juliana. 1991. "Ein 'Störenfried' nicht nur im Literaturunterricht. Erich Frieds politische Gedichte." i *Deutschunterricht. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Sek. I und Sek. II*. no. 44, heft 2. Braunschweig, s. 102-113
- Greve Anniken. 2008. *Litteraturens meddelelse. En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Doktoravhandling. Tromsø
- Grimm, Jacob og Wilhelm Grimm. 2010. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. [1854-1960] [http://woerterbuchnetz.uni-trier.de:8181/Projekte/WBB2009/DWB/wbgui\\_py?lemid=GA00001](http://woerterbuchnetz.uni-trier.de:8181/Projekte/WBB2009/DWB/wbgui_py?lemid=GA00001) [lesedato 22.03.2011]
- Hartmann, Nicolai. 1966. *Ästhetik*. [1953]. Berlin
- Heidegger, Martin. 1975. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. [1927]. Frankfurt am Main
- Hermant, Jost. 1978. "Bundesrepublik Deutschland" i *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. (red.) Walter Hinderer. Stuttgart, s. 315-337
- Hinderer, Walter. 1973. "Probleme politischer Lyrik heute" i *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*. (red.) Wolfgang Kutteneuler. Stuttgart, s. 91-136

- Hinderer, Walter. 2007. "Versuch über Begriff und Theorie politischer Lyrik" i *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. (red.) Walter Hinderer. Würzburg, s. 11-45
- Hohendahl, Peter Uwe. 1981. "Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*" i *The German Quarterly*, Vol 54, No 2, s.133-148
- Holschuh, Albrecht. 1998. "Der Phänotyp Gedicht" i *The German Quarterly*, Vol 71, No 2, s.121-135
- Kaiser, Herbert. 1983. "Einige Bemerkungen zur literaturdidaktischen Dimension der dialektischen Ästhetik Adornos" i *Text+Kritik. Sonderband. Theodor W. Adorno. 2.*, utvidede opplag. (red.)Heinz Ludwig Arnold. München, s. 159-169
- Kaukoreit, Volker. 1986. "Politische Tabuverletzungen. Erich Fried im Spiegel öffentlicher Auseinandersetzungen" i *Text + Kritik. Erich Fried*. no. 91. (red.) Heinz Ludwig Arnold, München, s.70-82
- Kaukoreit, Volker. 1991. *Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam. Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried. Werk und Biographie 1938-1966*. Darmstadt
- Kesting, Hanjo. 1982. "Anläufe und Anfechtungen. Gespräch mit Erich Fried." [1975] i *Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur*. Berlin, s. 24-38
- Kristeva, Julia. 1985. "Le mot, le dialogue et le roman" [1966] i *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, s. 143-173
- Lamping, Dieter. 2001. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Geschichte und Theorie der Gattung*. Göttingen
- Lausberg, Heinrich. 1971. *Elemente der klassischen Rhetorik, Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. [1963] 4. opplag. München
- Lausberg, Heinrich. 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. [1960] 3. opplag. Stuttgart
- Lawrie, Steven W. 1996. *Erich Fried. A Writer Without a Country*. New York
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Luer, Nadya. 2004. *Form und Engagement. Untersuchungen zur Dichtung und Ästhetik Erich Frieds*. Wien

- Man, Paul de. 1979a. "Semiology and Rhetoric" i *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, s. 3-19
- Man, Paul de. 1979b. "Reading (Proust)" i *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, s. 57-78
- Man, Paul de. 1979c. "Rhetoric of Tropes (Nietzsche)" i *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, s. 103-118
- Müller, Ulrich. 2007. "Mittelalter" i *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. (red.) Walter Hinderer. Würzburg, s. 47-74
- Prutz, Robert Eduard. 1843. *Die Politische Poesie der Deutschen*. Leipzig
- Roth, Gerhard. 1999. "Sprachlos" i *Interpretationen. Gedichte von Erich Fried*. (red.) Volker Kaukoreit. Stuttgart, s. 15-19
- Ryle, Gilbert. 1984. *The Concept of Mind*. [1949]. Chicago
- Sartre, Jean-Paul. 1987. *Qu'est-ce que la littérature?* [1947]. Paris
- Sauerberg, Lars Ole. 2000. *Litteraturvidenskapen siden nykritikken. En kort introduksjon*. Odense
- Sauerland, Karol. 1979. *Einführung in die Ästhetik Adornos*. Berlin
- Schäfer, Katrin. 1998. *"Die andere Seite": Erich Frieds Prosawerk: Motive und Motivationen seines Schreibens*. Wien
- Schnell, Ralf. 1993. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart
- Seel, Martin. 1996. "Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)" i *Ethisch-ästhetische Schriften*. Frankfurt am Main, s. 145-187
- Seel, Martin. 2003. *Ästhetik des Erscheinens*. [2000]. Frankfurt am Main
- Seel, Martin. 2006. "Estetikk og hermeneutikk" (overs. Arnfinn Bø-Rygg) i *Estetikk: sansning, erkjennelse og verk*. (red.) Bente Larsen. Oslo, s.21-30
- Skinner, Quentin. 1976. "Motives, Intentions and the Interpretation of Texts" [1972] i *On Literary Intention*. (red.) David Newton-de Molina. Edinburgh, s. 210-221
- Swirski, Peter. 2010. *Literature, analytically speaking. Explorations in the theory of interpretation, analytic aesthetics, and evolution*. Austin (Texas)



- Tanney, Julia. 2008. "The colour flows back: Intention and interpretation in literature and in everyday action" i *Journal of European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics*, vol 38, no 3, s. 229-252
- Vierhaus, Rudolf og Ludolf Herbst. 2002. *Biographisches Handbuch der Mitglieder des Deutschen Bundestages 1949-2002*. Bind 1 (A-M). München
- Wagenknecht, Christian. 1989. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. [1981] 2. opplag, München
- Wahrig-Burfeind, Renate. 2002. *Wahrig Fremdwörterlexikon*. [1999]. München
- Weber, Max. 1992. "Politik als Beruf" [1919] i *Max Weber Gesamtausgabe*, bind 17. Tübingen, s. 157-252
- Weber, Max. 1980. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. [1921/2] 1. bind, Tübingen
- Weber, Max.. 2002. "Politikk som livskall" (overs.) Dag Østerberg, i *Makt og byråkrati. Essay om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. 3. utgave, 2. opplag. Oslo, s. 1-50
- Wilke, Jürgen. 2007. "Vom Sturm und Drang bis zur Romantik" i *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. (red.) Walter Hinderer. Würzburg, s. 151-190
- Wimsatt, William K. og Monroe Curtis Beardsley. 1976. "The Intentional Fallacy" [1946] i *On Literary Intention*. (red.) David Newton-de Molina. Edinburgh, s. 1-13
- Winkler, Willi. 2007. *Die Geschichte der RAF*. Berlin
- Wittgenstein, Ludwig. 1960. *Philosophische Untersuchungen*. [1953] i *Schriften*, bind 1, Stuttgart
- Wittgenstein, Ludwig. 1997. *Filosofiske undersøkelser*. (overs.) Mikkel B. Tin. Oslo
- Wittgenstein, Ludwig. 1999. *Tractatus logico-philosophicus*. (overs.) Terje Ødegaard. Oslo
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. [1921] Frankfurt am Main
- Wittkowski, Joachim. 1991. *Lyrik in der Presse. Eine Untersuchung der Kritik an Wolf Biermann, Erich Fried und Ulla Hahn*. Würzburg

Østenstad, Inger. 2002. *Å gjenkjenne i dråpen på fingeren havet hvor en bader. Forestillingen om kunstens autonomi i Moderne Litteraturteori. En Antologi*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Oslo

# Vedlegg

Den opprinnelige annonsen som "Tiermarkt / Ankauf" baserer seg på, slik den sto på trykk i *Tagesspiegel* 7. mars 1970 (kopien nedenfor er hentet fra Holschuh 1998: 127):

## **Tiermarkt / Ankauf**

**Der Polizeipräsident in Berlin sucht: Schäferhundrüden.** Alter ein bis vier Jahre, mit und ohne Ahnentafel. Voraussetzungen: Einwandfreies Wesen, rücksichtslose Schärfe, ausgeprägter Verfolgungstrieb, schußgleichgültig und gesund. Überprüfung am ungeschützten Scheintäter, Hund mit Beißkorb. Gezahlt werden bis zu 750,— DM. Angebote an: Der Polizeipräsident in Berlin, W-F 1, 1 Berlin 42, Tempelhofer Damm 1-7, Tel. 69 10 91, App. 2761/64